مركز دراسات الوحدة العربية



عيّاد بومزراق

إشكاليات المصطلح وتعطّل النظرية النقدية

كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجًا

إشكاليات المصطلح
وتعطّل النظرية النقدية

كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجا

عيّاد بومزراق

إشكاليات المصطلح
وتعطّل النظرية النقدية
كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجاً



الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

بومزراق، عيّاد

إشكاليات المصطلح وتعطّل النظرية النقدية: كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجًا/ عيّاد بومزراق

ببليوغرافية: ص 445 – 456.

يشتمل على فهرس.

1. المصطلح. 2. الخطاب النقدي. 3. اللغة العربية. 4. الحداثة. 5. أدونيس. 6. عصفور، جابر.

أ. العنوان.

892.7

العنوان بالإنكليزية

Problematics of Terminology and the Breakingdown of Critical Theory:

Adonis and Jaber Asfour Writings

Ayad Boumezreg

مركز دراسات الوحدة العربية

Email: info@caus.org.lb

http://www.caus.org.lb

تصميم الغلاف: يارا حيدر

الطبعة الأولى

بيروت، آذار/مارس 2022

الإهداء

«ما لا يؤنث لا يعوّل عليه»

ابن عربي

إلى: زهرة، قدس، ميساء، إسراء، ساجدة.

بكنّ أنثت الحياة.

{وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا}

قرآن كريم

إلى روح والدي رحمه الله.

المحتويات

مقدّمة عامّة

«ما هي الصّفة التي تحيل، ولو مؤقتا، كلّ امرئ
إلى مؤرخ؟ الجواب معروف: **الوعي بالتغيّر**».

عبد الله العروي، **مفهوم التاريخ**، ج 1، ص 42.

«فعل صياغة النّظريّة فعلٌ تاريخيّ يتأمل التاريخ ليغيّر التاريخ».

جابر عصفور، **النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة**، ص 207.

«[…] cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique […], peut devenir un critère de l'analyse historique»[1].

H. R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, p. 58.

هل يمكن أن ندجّن التاريخ إذا ما رمنا محاكاة المؤرّخين؟ إنّه سؤال مشكل على بساطته. ومشكليّته تتأتّى من بعض ما يظهره، كما تتأتّى من بعض ما يضمره. فما «التاريخ» الذي نقصده؟ وما هي آليات التدجين؟ وما علاقتنا به؟ وإذا افترضنا مسبقًا أنّنا قادرون على الإجابة عن هذه الأسئلة، ببعض التجوّز المعرفي والتساهل المنهجي اللذين يغفرهما لنا جهلنا بفلسفة التاريخ وبعلمه، فهل نقدر على الإجابة عن أسئلة مشابهة ولكنّها في صميم الاختصاص النقدي الذي ندّعي أنّنا ننتسب إليه؟ أي، هل يمكن أن نسيطر على «التاريخ النقدي والأدبي العربيّين»؟ وهل لنا من

المفاهيم الواضحة ما يشفع لنا في تعريف هذا العلم كلاًّ والإحاطة به أجزاءً؟ وهل نحن على وعي بالآليات المناسبة التي تساعدنا على التأريخ للنقد وللأدب العربيين؟ وكيف يقدر من هو جزء من التاريخ على الانسلاخ عن التاريخ والتعالي عليه ليدرسه دراسة موضوعيّة ممنهجة؟ ثمّ، وهو مهمّ، ما الدّاعي للتأريخ أو إثارة قضايا تاريخيّة في هذا الوقت؟

لقد بقيت هذه الأسئلة عالقة في الذهن بعد الانتهاء من بحثنا «قضايا تأريخ النقد العربي اعتمادًا على دراسات المعاصرين»[2] الذي كشف لنا عن تهافت الكثير من المحاولات التأريخيّة العربيّة المعاصرة للتراث النقدي. ولم تبارح هذه الأسئلة التفكير، نظرًا وتحقيقًا، تقليبًا واستقصاءً. بل تأكّدت ملازمتها لنا باتساع دائرة مطالعاتنا. فالذي وقفنا عليه أنّ معظم ما يكتب اليوم في شتّى العلوم الإنسانيّة شرقًا وغربًا، وما كتب بالأمس القريب، لا ينفصل عن «التاريخ» علمًا وعن «التأريخ» فعلًا. وأنّ الكثير من العلوم الإنسانيّة العامّة والعلوم اللغويّة والنقديّة الخاصّة في علاقة وثيقة بهما. فهي من التاريخ تنبع، وإن بشكل غير مباشر، وإليه تعود، وإن بكيفيّة غير واعية.

فمن المفكّر الذي ينكر اليوم دور «الأنثروبولوجيا» أو «علم الاجتماع» أو حتّى «الفلسفة» و«علوم الطبيعة» في فعل التأريخ[3]؟ ومن يتحفّظ عن الاعتقاد بأنّ العلم، كلّ علم، إذا ما أراد تخزين ما تراكم فيه من معارف وإعادة النّظر فيه للتقييم، جرّد من ذاته علمًا موازيًا يطلق عليه «تاريخ موضوع العلم»؟ فبعد نزوع إلى التخصّص غير مسبوق في تاريخ العلوم، وإثر التفطّن إلى أنّ تلك العلوم تحتاج إلى بعضها وتتقاطع مهما تباعدت وأوغلت في الانطواء على الذّات، تجاوز الفكر الإنساني مقولة «استقلاليّة العلوم»، وأقرّ بـ«حتميّة التفاعل» الذي عبّرت عنه ثنائيّة «التغذية» و«التغذية الراجعة» التي لفظت لوقت غير قصير. وفي غمرة الاستقصاء وإعادة التدقيق في حقيقة العلاقات بين العلوم، انهارت مسلّمات عديدة تقوم على الاعتقاد بانفراد كلّ علم بموضوع واحد. فانفتحت بذلك منافذ تهوئة أنعشت المعارف وأغنتها وبسطت أمامها آفاق التطوّر والتجدّد. وليس «التاريخ» بمنأى عن هذا الحراك المعرفي. بل ربّما كان المحرّك الأوّل له. إذ شكّك علماء كثر في انغلاق التاريخ واقتصاره على موضوع معيّن. فما من علم لا يستدعي التاريخ. وما من علم لا يمكن للتاريخ أن يحتويه، حتّى كاد هذا الأخير يُجرّد من خصوصيّته كعلم مستقلّ ويتلبّس بخصوصيّة المنهج الذي يُخلع على كلّ موضوع. وصاغ كلود ليفي ستروس هذه الفكرة في أواخر كتابه الفكر المتوحّش (*La Pensée sauvage*)»، فقال: «التاريخ منهج لا مادّة جليّة تناسبه. وبالتالي، وجب

الطعن في المعادلة بين مفهوم التاريخ ومفهوم الإنسانيّة، وهي المعادلة التي طُلب فرضها علينا تحقيقًا للهدف المنكَر والمتمثّل بجعل التاريخانيّة (Historicité) الملاذ النهائي لإنسانيّة متعالية»[4].

للتاريخ، إذًا، سلطة على العلوم لا تردّ. وله حضور لا ينكر. وحضوره في العلوم اللسانيّة وعلوم الأدب والنقد أوضح. فبفضله نشأت علوم منها، وحافظت أخرى على صيرورتها، ومن أجله انتصب بعضها واستقرّ. وأمر هذا معروف، شهد به علماء وصرّح به مفكّرون، وعمل به من شُهد لهم بالكفاءة. ومع ذلك لا تجد من اعترض عليه أو أنكره على من قال به. فمن هو اللغوي الذي أنكر على أوتو يسبرسن (O. Jespersen)، مثلًا، قوله: «إنّ علم اللغة [في الغرب] كان في الأساس دراسة تاريخيّة»[5]؟ أو من هو اللساني الذي اعترض على قول ت. تودوروف (T. Todorov) وأزوولد ديكرو ملمّحين إلى التراكم التاريخي للمعرفة اللسانيّة: «[...] إنّ عمل اللسانيين، في كلّ عصر، يقوم أساسًا على دمج اكتشافات قديمة ضمن نظام تصوّري جديد»[6]؟ أو من احترز الآن من وجود نزعة إلى تأريخ علم اللغة تسير جنبًا إلى جنب مع النزعة إلى وصف اللغة في ذاتها وصفًا علميًا؟ ومَن مِن اللغويين يتجاهل مثول البعد الزّمني في أذهان القيّمين على «اللغويّات»[7] فينفي وجود «اللسانيات التاريخيّة» و«تاريخ علم اللغة»، أو ينفي قسمة تاريخيّة منهجيّة - باعتبار الزّمن- تفصل بين «علم لغة حديث»، أو ما يمثله، وآخر «قديم»، أو ما يمثله، ويصطنع لهما صراعًا وجوديًا مستغلاًّ لحظة من لحظات التغيّر التاريخي في سيرورة العلم العام الذي يجمعهما؟

وعلى الضفّة الأخرى من العلوم اللسانيّة، من هو النّاقد الذي يغضّ الطّرف عن مقال جيرار جينات شعريّة وتاريخ (Poétique et Histoire) المضمّن في كتابه صور III ؟ وفيه يعترف صاحبه بأنّ التاريخ معرفة يمكن أن تطبّق على كلّ شيء بما في ذلك الأدب[8]. كما يقرّ بأنّ «النقد الشكلاني (La Critique Formaliste)، الذي تجرّد من البعد التاريخي، ليس إلّا تعليقًا مؤقتًا لفعل التاريخ في التفكير النقدي، وهو مخوّل - ربّما أكثر من غيره - لأن يلتقي في مسيرته مع التاريخ[9]. وفي خطوة حثيثة نحو مصالحة البنيويين مع التاريخ، يقترح جيرار جينات أن تكون «الأشكالُ الأدبيّة (كالظواهر البلاغيّة وتقنيات السّرد والبنى الشعريّة وغيرها)» المادّةَ الأنسب لتاريخ الأدب، لما تتميّز به من حضور مطّرد وقابليّة للتغيّر [10].

ثمّ من ذاك الذي يخفى عليه ما أثاره «النقد الشكلاني» من ردود فعل تؤاخذه على علاقته الجافّة بالتاريخ، فيتغاضى عن كتابات جورج لوكاتش (Georges Lukacs) وجان بول سارتر

ولوسيان غولدمان ور. إسكاربيت (R. Escarpit) وبيير ماشري (Pierre Macherey) وبيير باربريس (Pierre Barbéris) وسائـر من نـظّر لـ«النقد الاجتماعي» أو انتسب إلى «البنيويّة التوليديّة» أو آمن بمقولة «الالتزام في الأدب»؟ فمن بين ما ألحّ عليه مؤرّخو «النقد الأدبي ماركسي الجذور» ومنظّروه هو أنّ النقد الاجتماعي يستهدف «قراءة ما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي في هذا التمثّل الغريب الذي هو النصّ»، وأنّ «النقد الاجتماعي لم يكن ليوجد دون الواقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه»[11]. وبكلّ تأكيد كانت هذه العلاقة الإيبيستيمولوجيّة هي التي جعلت غولدمان - رأس البنيويّة التوليديّة - يبحث عن «جمّاع من العلاقات البنـيويّة بيـن النـصّ الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفيّة التي يتحوّل بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعيّة إلى بنية عمل أدبي، من طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطّبقة. ولا يكفي البدء بالنصّ أو العمل لكي ننطلق منهما إلى التاريخ أو العكس، كي نحقق هذه الغاية، فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دومًا بين النصّ ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيّف المنهج كلّ واحد منهما مع الآخر، وينظر إلى كلّ واحد منهما في ضوء الآخر»[12].

ومن الجليّ أنّ الكثير من النّظريّات النقديّة التي لحقت المنهج الشكلاني، وعابت عليه جفوته للتاريخ، بحثت عمّا يقرّبها من ذلك التاريخ دون أن تفرّط في ما غنمته من الشكلانيّة ذاتها. فاقترح بعضها مقاربة «تؤسّس لعلاقة بين الحقل الأدبي (Champ Littéraire) والخصوصيات المضمونيّة والشكليّة للآثار الأدبيّة»، على اعتبار أنّ مفهوم «الحقل الأدبي» يحيل – كما حدّده بيير بورديو – على «مجموع الشخوص الذين يخصّهم العمل الأدبي (الكـاتب والقارئ والوسيط)، وعلى مجمل أفعالهم، وكلّ ما تقتضيه من موادّ (الإبداع الأدبي والقراءة والكتب والمكتبات والنقد... إلخ)، وكذلك كلّ القيم المتدخّلة في تشكيل ذلك العمل (الجماليات والأيديولوجيا)». وبهذا المعنى يكون «الحقل الأدبي»، الذي ينفتح على مجالات أدبيّة ونفسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وأيديولوجيّة، المـجال الأمثل لمتصوّر التاريخ والفضاء الأنسب الذي يكتسب فيه النصّ «تاريخانيّته». وقد تبنّت «الشعريّة الاجتماعيّة (La Sociopoétique)[13] هذه المقاربة. وكان ألان فيالا (A. Viala) وج. مولينيي (G. Molinié)، في كتابهما المشترك مقاربات في التلقّي (Approches de la Réception)، ممثلين لهذه المقاربة التي تجد جذورها في بعض كتابات جان مولينو وبول ريكور وأ. إيكو[14]. والذي تعتقده هذه النزعة النقديّة، ويجعلها من بين النزعات والاتجاهات التي تولي البعد التاريخي أهميّة في مقاربتها، هو أنّ «النصّ يتحدّث عن الواقع» لا بشكل «انعكاسي» سافر، وإنّما

بطريقة «تحريفيّة» (Prismatique) تعيد تشكيل الواقع ولا تحاكيه. ونجم عن هذا الاعتقاد تصوّر جديد للأدب، عامّة، وللنصّ كفعل أدبي، بخاصّة. إذ غدا الفعل الأدبي مظهرًا من مظاهر «التأويل الرّمزي غير الجماعي (L'interprétation Symbolique non Collective)»، واكتسب قيمة تمثيليّة من درجة ثانية تقتضي تأمّله في بعده الأنثروبولوجيّ. وما من سبيل إلى ذلك إلّا بتوجيه التحليل نحو محورين أساسيين، الأوّل منهما عتبة للثاني وأقلّ منه اتساعًا وانفتاحًا: في المحور الأوّل ندرس مختلف القوى التي تتجاذب الفعل الأدبي وتساهم في تشكيله (اللغة، الجنس الأدبي، الكاتب، مخياله الواعي على الأقلّ، والقارئ). وفي المحور الثاني نعقد علاقات بين الآثار الأدبيّة والفضاءات الأخرى التي تتبدّى فيها الحقائق الاجتماعيّة. ومن المحور الأوّل اكتسبت هذه النزعة جزءًا من اسمها، أي الشعريّة، في حين أنّ المحور الثاني هو الذي أكسبها باقية، أي الاجتماعيّة.

وما يميّز هذه النّزعة من غيرها من النّزعات النقديّة الاجتماعيّة السابقة لها هو اعتمادها على التأويل النصّيّ لإدراك بعض ما هو خارج النصّ. فالنصّ مبتدأ التأويل، والتاريخ منتهاه. والنصّ كفيل، وحده، بالكشف عن حقيقته الأدبيّة وحقيقته التاريخيّة في آن. إذ في النصّ، حسب ألان فيالا، تتشكّل صورتا المبدع والقارئ، ومن خلالهما يحيل على حقيقة «العالم الخارجي» الذي يحتضنه ويحتضن صاحبه[15]. فمن «النصّ» نصل إلى «الحقائق التاريخيّة» عبر «التأويل»، لا من «التاريخ» نفهم «حقيقة النصوص» عبر «الإسقاط». ويردّ البعض هذا الالتزام بالنصّ، من أجل استجلاء ما تقدّم، إلى استراتيجيّة في التحليل اقترحها جان مولينو وصاغها في قوله: «يتأسّس النصّ بشكل متين بثلاثة مستويات من الوجود [...] المستوى المحايد (Niveau Neutre)، واستراتيجيات التلقّي، واستراتيجيّات الإنتاج: فأن نحلّل النصّ هو [...] أن نتفكّر في النصّ، حينما نتفكّر في إنتاجه وتلقّيه»[16].

تردّنا مقولات «الشعريّة الاجتماعيّة»، التي ظهرت في بداية العقد الأخير من القرن العشرين، إلى مقولات «نظرية التلقّي» كما صاغها هانس روبير يوص (H. R. Jauss) في سبعينيات القرن ذاته. إذ لا تبدو الاختلافات بينهما عميقة وإن تباعدت أجهزتهما المصطلحيّة. فمركز الاهتمام النقدي بينهما واحد هو «التلقّي» الذي ورد ضمن عنواني الكتابين الأشهرين الممثلين للنزعتين[17]. ومحاور البحث (المبدع والأثر والقارئ) تكاد تكون مشتركة، وإن تفاوتت الأدوار بينها في كلّ نزعة منهما. والتمشّي المنهجي العام يكاد يكون متطابقًا لولا التعرّجات التي

يقتضيها اختلاف الأهداف بينهما: فالنزعتان تنطلقان من نقطة واحدة، هي النصّ، للإجابة عن كلّ التساؤلات المطروحة. فمن النصّ تستنبط صورتا المبدع والمتلقّي، ومنه تضبط قوانين الإبداع والتلقّي. والنزعتان ترنوان إلى هدف عام واحد هو إضاءة زوايا من تاريخ الذهنيات (L'histoire des mentalités) لإيمانهما بأنّ الفنّ، بما في ذلك الإبداع الأدبي، هو إنتاج رمزي (Production symbolique) يشهد على مرحلة من مراحل التطوّر الفكري عند البشر[18]. غير أنّ الاختلاف بينهما يكمن في مشاورة يوص للنصوص النقديّة، متجاوزًا بذلك أسيجة النصوص الإبداعيّة إلى ما ورائها، لاعتقاده أنّ الخطاب النقدي هو خير شاهد على تقبّل الآثار الأدبيّة ومكمن «آفاق الانتظار» السائدة. وهذا الانفلات من النصّ الأدبي للبحث عن حقيقة تاريخيّة، هو الذي قرّب مقولات يوص من «التاريخ» أكثر من مقولات ألان فيالا. وهو الأمر عينه الذي دفع بالبعض إلى إلحاق نظريّة يوص بـ«علم اجتماع المعرفة (Sociologie de la connaissance) في مقابل إقصاء نظريّة فيالا من النّظريات الاجتماعيّة الحقيقيّة القادرة على استكناه أسرار الواقع الاجتماعي نظرًا إلى اعتمادها، فقط، على النصّ الأدبي الذي كثيرًا ما يحاول، جاهدًا، التملّص من الواقع[19].

إنّ انفلات «نظريّة التلقّي» من قيود النصّ، التي تقوّت خاصّة مع النزعة الشكلانيّة، واستعانتها بحقائق معرفيّة من خارجه لتفسير ظواهر فنيّة موجودة فيه، جعلا أطروحاتها الأكثر تجسيدًا لـ«ما به ينكشف الوجود في التاريخ» (Praxis) وأكثر إقناعًا من الأطروحات المتعالية التي تجعل الفنّ منفصلًا عن تاريخه، مستقلاّ بذاته، مستغنيًا عن غيره ووجوده حكر عليه. إذ استطاعت أن تعطي التاريخ بعامّة، وتاريخ الفنّ بخاصّة، عمقًا منهجيًّا جديدًا من خلال ربط أحدهما بالآخر. فالفنّ، من ناحية، هو الآليّة التي تجعلنا نروّض التاريخ ونتلافى تلاشيه من خلال إنتاج الواقع إبداعيًّا. والتاريخ هو الذي يعطي الفنّ مغزاه فلا يعامل كفعل عبثيّ[20].

والاقتناع بهذه المقدّمات المنطقيّة يفضي إلى الاقتناع بنتائجها. والخضوع إلى أطروحات العامّ يؤدّي إلى التسليم بمقولات الخاصّ. ويتجاوب الخاصّ مع العامّ في كتابات يوص. إذ العلاقة بين «تاريخ الأدب» و«الفعل الأدبي» انعكاس للعلاقة بين «التاريخ» و«الفنّ». فما الآثار الأدبيّة، في النهاية، إلّا ظواهر تاريخيّة تستبطن قيمًا جمالية وأخلاقيّة واجتماعيّة[21]. وكتابة هذه الظواهر هي كتابة للتاريخ، ما دام الفنّ جزءًا من التاريخ ومظهرًا من مظاهره.

كان هذا التجاوب مبثوثًا في مقاليْ يوص المهمّين المعنوَنين بـ«تاريخ الأدب: تحدّ في النظريّة الأدبيّة (L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire)» و«التاريخ وتاريخ الفنّ (Histoire et histoire de l'art)». وهما مقالان ضمّهما كتابه المعنون في سبيل جماليّة للتلقّي (Pour une esthétique de la réception)[22]. ويمثل المقالان أكثر من ثلث الكتاب. ولعلّ أبرز ما يلفت انتباه كلّ قارئ للمقال الأوّل، وتؤكّده باقي مقالات الكتاب، هو انشداد «التفكير النقدي الجمالي» إلى «التاريخ الأدبي» في مسعى اعتذاري يكشف وطأة الشعور بالذنب. وهو ما يفسّر قبول هانس روبير يوص بأن تكون نظريّته في التلقّي مصالحة بين «النقد» و«التاريخ الأدبي»، ومساهمة في البحث عن المعايير الحقيقيّة للتأريخ للأدب بعد أن أثبت كلّ من «النقد الماركسيّ» و«النقد الشكلانيّ» تواضع ما قدّماه من اقتراحات في ظلّ غفلتهما عن المعيار الحقيقي المتمثّل في «درجة عدول الأثر جماليًا عن أفق الانتظار السائد بين المتلقّين»، أو ما يطلق عليه «التماسف الجمالي»[23].

لكن، كيف ندرك هذا التماسف الجمالي؟ وما هي أماراته؟ وما مواقعها أو مجالاتها؟

من المؤكد أنّ تلك الأمارات لا توجد خارج اللغة ذاتها، ما دامت اللغة هي الأداة التي تعبّر عن الذهنيات المختلفة. ومن اليقيني أنّ مصدرها المبدع والمتلقي معا، أحدهما يؤسس خطابًا جديدًا، له مصطلحاته، والآخر يعبّر، بمصطلحات مضادّة، عن ردّة فعله تجاه ذلك الخطاب الجديد. فهل يمكن القول أنّ مفاصل تاريخ الأدب، ومنعرجاته الحاسمة، تعرف بظهور خطاب جدلي متبادل يقوم على ثنائية التأسيس وردّة الفعل؟ وما دام لكلّ خطاب مصطلحاته، هل يمكن التعويل على «تغيّر ذخيرة المصطلحات» للتأريخ للأدب والنقد[24]؟ بعبارة أخرى، هل يمكن إضفاء «بعد تاريخي» على المصطلح؟ هل يمكن أن نعتبره وثيقة تاريخيّة؟ وهل يحقّ لنا تحميل المصطلحية طاقة لم يحمّلها إياها المنظّرون الكلاسيكيون؟ وإذا أمكننا ذلك، فما مسوّغاتنا الإيبيستيميّة ومرجعياتنا العلمية التي تساعدنا على الإقناع به؟

نعتقد أنّنا سنجد الجواب في الرجوع إلى ذاك السياق المعرفي العام الذي ظهرت فيه نظريّة التلقّي وقام على المصالحة بين «الفعل الأدبي والنقدي»، بما هو ظاهرة قابلة للتراكم، و«التاريخ»، بما هو «واقع وسيرورة تاريخيّة يمكن معرفتها بصورة موضوعيّة»[25]. وقد ساهمت هذه المصالحة، من بين محاولات أخرى، في دفع جملة من النظريّات إلى مراجعة أطروحاتها

والمقدّمات المنطقية والمنهجية التي تقوم عليها. إذ لم تعد مقولة «اعتباطيّة العلاقة بين الدال ومدلوله» رائجة كما كانت في فجر البحوث اللسانيّة، ولم يعد لخاصية «الانغلاق» التي تتميّز بها هذه الثنائيّة (الدال والمدلول) أيّة أهمّيّة بعدما أظهرت مرونة لقبول عنصر ثالث كثيرًا ما عيب على اللسانيات السوسيرية إهماله ألا وهو «المرجع» (أو المشار إليه)[26]. وبالتوازي مع ذلك، لم تعد مقولة «استقلاليّة الفعل الأدبي عن سياقه المرجعي» فاشية كما كانت مع الدراسات الشكليّة، كما لم يعد لمصطلح «النصّ المغلق» أيّ وزن بعدما تبيّن ما للقارئ من قدرة على المساهمة في إنتاج دلالة النصّ. فمع مراجعة «السيميائيّة»، بشتّى فروعها، لمقولات دي سوسير تجاوز البحث اللساني حدود العلامة اللغويّة إلى رحاب العلامة السيميائيّة التي تجد بعض دلالاتها في الواقع الخارجي (المرجع)[27]. واستتبع هذا التجاوز، في مستوى الدرس اللغوي، تجاوز آخر في مستوى الدرس النقدي. فمع مراجعة «النقد الوجودي» و«النقد التاريخي» و«النقد التفكيكي»، وغيرها، للبنيويّة الشكلانية تعدّى البحث النقدي حدود النصّ إلى متلقّيه[28]. وتوصل الباحثون، على اختلاف منافذهم إلى تحليل الظاهرة الأدبية، إلى أنّه لا مفرّ لكلّ فعل أدبي من الخضوع لقوانين التاريخ والاستجابة إلى شروطه الموضوعيّة. كما آمنوا بأنّ كلّ فعل نقدي حق، وأنّ كلّ النظريّات النقديّة الحقيقيّة وإن تباينت، لا بدّ أن تردّ جميعًا إلى تاريخ الأفكار وتجد فيه موقعًا[29].

في هذا الإطار العام، تفهم تعريفات جديدة للعلامة اللغويّة يقترحها لسانيون معاصرون رأوا أنّه «على خلاف ما نعتقده، فإنّ مفردات اللغة ليست ملصقات موضوعة على الأشياء كما توضع على قارورة. بل هي نتيجة نشاط الكلام (Activité du langage) الذي يمارسه الإنسان والذي يتمثل بالخلق المتزامن لـ«مفهوم» و«شكل» لسانيين للتعبير عن ظواهر من الواقع في وضعيّة مخصوصة وبقصد مسبق لتحقيق التواصل»[30]. فمراعاة الشروط الموضوعيّة لنشأة العلامة اللغويّة، وهي ذاتها الشروط التي يُعتقد أنّها تجسّد مفهوم التاريخ كواقع، دفعت إلى تغيير شروط المَفْهَمة (Conceptualisation)، ونوّعت مصادرها. إذ لم تعد دلالة المفردة داخليّة، محصورة بين أسيجة اللغة، مرهونة في بعدين لسانيين أحدهما جدوليّ (Paradigmatique)، تحيل فيه على معنى منفلت ضمن حقل معجمي ما، والآخر توزيعيّ (Syntagmatique)، تحيل فيه على معنى مخصوص ضمن وضعية تركيبيّة محددة، وإنّما غدت مفتوحة على ثلاثة أبعاد تجمع بين ما هو لغوي وما هو ورالغوي: بُعد مرجعي (Référentielle)، وبُعد بنيوي [و سياقيّ] (Structurelle [Contextuelle])، وبُعد موضَعيّ (Situationnelle). فـ«عمليّة المفهمة المرجعيّة

(Conceptualisation référentielle) تنتج من دوران الكلام الذي يتمثل بالتعبير عن الحقيقة من خلال مصفاة التجربة الإنسانيّة. فكلّ علامة، إذًا، تحيل على هذه الحقيقة التي ترسّخت كإدراك، ذي دلالة، للواقع»[31]. أمّا «عمليّة المفهمة البنيويّة [والسياقيّة] فتنتج من دوران الكلام الذي يراعي، داخل ذاته، علاقات التضاد (Relations d'oppositions) وعلاقات النظم (Relations de combinaisons) التي تنعقِد بين العلامات، حتّى يضمن التلاحم التركيبي (La Cohérence syntaxique) والدلالي للرسالة. فكلّ علامة، إذًا، تخضع لشبكة تجميع ولقواعد نظم تشكّل السياق اللساني»[32]. وأمّا «عمليّة المفهمة الموضعيّة فتنتج عن وضعيّة الذات المتكلمة في حدث التواصل، بمعنى أنّها تنتج عن العلاقات التي يعقدها المتكلم مع مخاطَبِه، وعن معطيات وضعيّة التلفّظ. فكلّ علامة، إذن، تخضع لظروف استعمالها (Conditions d'emploi)»[33].

وإذا كانت العلامة اللغويّة في علاقة لا تنكر بالمرجع في مختلف تجلّياته، فلا بدّ أن يكون معناها محكومًا بتجربة الإنسان في الوجود المادي. والتجربة الإنسانية تتوزّع على ميادين عمليّة ومعرفيّة يقدر الفرد، المنتسب إلى مجموعة لغويّة معيّنة، على النشاط فيها أو استيعابها ذهنيًا وتوصيفها لغويًا[34]. وفي هذه الميادين تبنى معاني الألفاظ وتتخلّق متصوّراتها وفق الأبعاد الثلاثة المبينة أعلاه، وكذلك تُردّ إليها بعد بنائها وشيوعها بين المستعملين. وعلى ذلك، فإنّ دلالة المفردة اللغويّة لا تتحدّد بدقّة أو تستعاد، ولا يضبط متصوّرها الحقيقي أو يمتثل في الذهن، إلا بمراعاة ميدان التجربة (Domaine d'expérience [D.E])[35] الذي تستعمل فيه تلك المفردة، بالتزامن مع مراعاة شروط المفهمة. فقد تكون بعض المفردات مستعملة في ميادين مختلفة، ولكن بمعانٍ متباينة. والوقوف على المعنى المناسب للمفردة موكول إلى معرفة الميدان الذي استُعملت فيه، إضافة إلى الإحاطة بالسياقات الخطابيّة التي أنتجتها.

والقول باختلاف المعاني والدلالات وفق تنوّع الميادين مهمّ في هذا الموضوع الذي نخوض فيه. إذ هو قول يحيل على طريقة مناسبة، في ما نرى، لترويض الواقع وتدجين التاريخ. فتوزيع الدلالات على ميادين معيّنة قابلة للتأطير الزماني والمكاني، يجعل العلامات اللغويّة تختزن التجربة الإنسانيّة في مرحلة تاريخيّة محدّدة. وبمعرفة تاريخ ميدان التجربة، نشأة وسيرورة، نقدر على تأريخ مفاهيم الألفاظ ونتمكّن من كتابة «المعجم التاريخي» الذي هو معجم لتاريخ المفاهيم والأفكار لا لتاريخ الدوالّ أو الأشكال. فليست ميادين التجربة الإنسانية متزامنة الظهور، وتحقّق المفاهيم

والمعاني مشدود إلى تلك الميادين[36]. وكلّما تمكّنّا من الرجوع بالميدان إلى نشأته الأولى، نكون قد وفّقنا في تحديد تواريخ مفاهيمه وتواريخ العلامات اللغوية المستحدثة التي تحتضنها. والتأريخ لـ«الميادين» التي تحتضن المفاهيم، ومن ثمّ تحتضن الأفكار، إنّما هو تأريخ لتجربة ذهنية إنسانية جديدة في الزمن اعتمادًا على اللغة. وبذلك يكون التوزيع الجدولي للمفاهيم على ميادين متعدّدة تختزل التجارب الإنسانية هو الآلية المناسبة والقادرة على التقريب بين «الزمن المرجعي»، كبعد تاريخي، و«اللغة»، كنظام رمزي. وبمراعاة مفهوم «الميدان» يمكن أن نقيم الدليل على انعكاس كلّ مرحلة تاريخيّة في الخطاب اللغوي الذي زامنها.

وقد يبدو توزيع المفاهيم اللغويّة العامة على ميادين متنوعة أمرًا عسيرًا دونه عوائق كثيرة، بعضها يعود إلى ضبابية المفهوم اللغوي العام واتساعه أو قابلية انفتاحه على ميادين كثيرة، وبعضها الآخر يعود إلى ضبابية مفهوم «ميدان» نفسه وإلى العوائق المنهجيّة التي يثيرها[37]. ومع تعذر ذلك التوزيع يتعذر التأريخ للمفاهيم التي تعبّر عنها العلامات. غير أنّ هذه العمليّة، عملية التوزيع، قد تكون أوضح معالم وأكثر إقناعًا وأجدى وظيفة عند التعامل مع ما يطلق عليها «اللغة المختصّة» (Langue spécialisée)، أي لغة المصطلحات. لذلك وجدت مقولة تصنيف المفاهيم، التي تحيل عليها المصطلحات، وتوزيعها على ميادين متعدّدة صدى طيبًا عند المصطلحيين[38]. غير أنّ إرجاع المصطلحات إلى ميادينها كان في بدايات التنظير المصطلحي آلية من آليات التعريف لا وثيقة من وثائق التأريخ. بل لم يعتمد الخطاب اللغوي عامة، أو الخطاب اللغوي المختص بما يشتمل عليه من أسماء ومصطلحات وعلاقات تربط بينها وسياقات تردّ إليها، مدخلًا مباشرًا من مداخل تاريخ الفكر إلّا مع بعض فلاسفة القرن العشرين الذين قرّبوا بين التطور التقني والعلمي والتطور اللغوي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر[39]. فقد اعتقدوا أنّه في ذلك الحين نشأت نهضة علمية وصناعية واجتماعية... زامنتها نهضة لغوية قامت على نشاط أسمائي ومصطلحي غير مسبوق. كما تصوروا أنّه مع تطور كل نشاط وكلّ ميدان من ميادين التجربة الإنسانية تستحدث أنظمة أفكار (Systèmes de pensées) جديدة، وتبنى «خطابات» (Discours) مغايرة، وتشيع «تطبيقات خطابية» (Les Pratiques discursives) مختلفة عن المعهود[40]، وتبعًا لذلك تتطوّر الذخائر المصطلحية، إذ تتسع وتتفرّع وتوغل في الاختصاص حتّى يصبح كلّ مصطلح، تقريبًا، مقترنًا بزمن معيّن وبذهنية محدّدة ومحيلًا على نظرية مخصوصة. وبناء على هذا المبدإ، غدا كلّ تأريخ لقطاع من القطاعات، أو ميدان من الميادين أو مرحلة من

مراحل الفكر البشري، يعتمد على الخطاب الشائع فيه وعلى ملفوظاته الخاصة ومصطلحاته الذاتية. كما غدت وفرة المصطلحات آلية من آليات التـأريخ وعلامة من علامات التطور والازدهار في التاريخ العام للبشر[41].

وفي السنوات الأخيرة، مثلت هذه الطروحات الفلسفيّة، التي نشأت وأخصبت في كتابات ميشال فوكو، قاعدة صلبة ارتكز عليها محلّلو الخطاب اللغوي العام ومحللو الخطاب اللغوي المختصّ ممن يولون أهمية للبعد الاجتماعي في الظاهرة اللغوية. بل حاولت «المصطلحية الاجتماعية» (La Socioterminologie)، وربما بشكل أكثر مباشرة من غيرها، توظيف هذه الطروحات الفلسفية في الإقناع بالبعد التاريخي للمصطلح. وهي بذلك تقوّي عود بعض القناعات الفردية السابقة التي اكتشفت تلك «الطاقة التاريخية» أثناء دراستها للموروث المصطلحي في ميدانها[42].

ولتيسير الوقوف على البعد التاريخي للمصطلحات وقدرتها على التعبير عن مرجعيتها الزمانية، تبنّى فرنسوا غودان (François Gaudin)، رائد المصطلحية الاجتماعية، جزءًا من الجهاز المصطلحي الفوكولي ليعوّض به ما بدا غير مناسب في المصطلحية الكلاسيكية. إذ لمّا كان مصطلح «الميدان» يثير من العوائق المنهجية ما يمكن أن يعطّل البعد التاريخي للمصطلحات نتيجة إلحاحه على «الفصل الآلي» الذي لا يراعي مبدأ «الانفتاح» بين الميادين العملية والمعرفية، رأى غودان ضرورة تعويضه بالمصطلح الذي اقترحه فوكو في التأريخ للفكر، وهو مصطلح إيبيستيمي (Épistémè)[43] يوفر إطارًا جيدًا لدراسة النصوص، وخصوصًا إذا حرصنا على جعل المقاربة التاريخية للمصطلحات أمرًا ممكنًا[44]. فبهذا المصطلح يمكن أن «نفهم مجموع العلاقات القادرة، في عصر معين، على توحيد الأنشطة الخطابية التي تمثّل مراحًا لصور من الإيبيستيمولوجيا، ولبعض العلوم، ومن المحتمل أنّها تمثّل مراحًا لأنظمة مقنّنة (Des systèmes formalisés)؛ أي الصيغة التي وفقها يتمّ، في كلّ واحدة من هذه البيانات الخطابية، الانتقال إلى تأصيل المعرفة (Épistémologisation) وإلى العلمنة (Scientificité) وإلى التقعيد (Formalisation)، وفيها يتموضع»[45]. وتفترض دراسةُ «الإيبيستيمي» تمحيصَ «البيانات الخطابية» (Formations discursives)، وفي ذات الوقت هي تدققها. و«البيانات الخطابية» هي «نظام من الإكراهات ذات القدرة الخارقة على التشكيل الدلالي»، فهي تحيل على منظومة الأعراف والقوانين الخارجية

والداخلية والأحكام المسبقة التي تساهم، وتتحكم، في نشأة الخطاب وتشكّله دلاليًا. ففي أحضان هذه البيانات تبنى الأفكار التي تعبّر عنها مفردات الخطاب. وإذا كان من فوائد ناتجة من طروحات فوكو في المصطلحية الاجتماعية، فهي تنحصر في الاعتقاد بأنّ كلّ تلك المقاييس المشكلة للبيانات الخطابية تمثّل سلطة قاهرة ذات وظائف اجتماعية ومعرفية تعبّر عن خصوصية زمنها ولا تعبر، بالضرورة، عن خصوصية عصر لاحق بها. وتنعكس تأثيرات هذه البيانات في الخطاب الذي يتكون من «عدد محدود من الملفوظات التي يمكن أن نجد لها مبّررات وجود» كما يعتقد فوكو[46].

إذًا، فإنّ مدار اهتمام المصطلحية، كما يعتقد فرنسوا غودان، هو الألفاظ المشحونة بـ«الإيبيستيمي»[47]. وهذه الألفاظ هي المصطلحات أساسًا. وإذا كان المصطلح في علاقة بالإيبيستيمي، وكان هذا مشدودًا إلى البيانات الخطابية، وكانت الأخيرة مشدودة إلى التاريخ، فإنّ للمصطلح بعدًا تاريخيًا[48]. بل يمكن تعريفه بكونه وحدة لغوية مخصوصة دالة على زمن تشكّلها. وكلّ تغيّر في الذخيرة المصطلحيّة يعكس تحوّلًا تاريخيًّا في الظاهرة الفكريّة[49].

واعتبار المصطلح آلية من آليات التاريخ الفكري، إضافة إلى اعتبار الفنّ ظاهرة تاريخيّة يمكن رصد تحوّلاتها من خلال «التماسف الجمالي» بين السائد والمستحدث، يساعدان على التـقريب بينهما ومعاملة المصطلح كآلية ناجعة للتأريخ للفنّ ولقياس ذلك التماسف. وفي هذا ما يبرّر اتخاذ المصطلح مدخلًا للتأريخ للفنّ العربي بما فيه من ظواهر أدبيّة ونقدية.

إنّ التعامل مع المصطلح كوحدة لقياس التماسف الجمالي، ومن ثمّ لرصد التحولات التاريخيّة في الفنّ، يمثّل إجراءً منهجيّا فعّالًا ويسيرًا في دراسة ذلك التاريخ تعاقبيًا (دياكرونيًا). ولكنّه قد يتعسّر عند دراسته زمنيًا (سنكرونيًا) وخصوصًا عند دراسة المرحلة التي تحتضن المؤرّخ. فمن التحديات التي يواجهها مؤرخ الأدب والنقد، تلك المتعلّقة بقدرته على التفطّن إلى «العدول الجمالي» في عصره. فهل يقدر مؤرّخ الأدب والنقد، وإنْ كان محترفًا، على إدراك حركة جمالية بطيئة في عصره لا ترقى إلى مرتبة الظّاهرة إلّا بالتواتر والتراكم على مدى قد يتجاوز عُمُر الفرد؟ أم أنّ التغيّر والتحوّل الجماليين يهجمان في حركة سريعة مفاجئة؟

يردّ مفكّرون كثر هذه القدرة التي يحظى بها المؤرخ، إلى وعيه المفارق. والوعي بالتغيّر هو الذي يمنح كلّ إنسان، وإن مؤقتًا، صفة المؤرخ. غير أنّ هذا المعيار يجعل من المؤرخ ذاتًا خارقة، إضافة إلى أنّ مصطلح «الوعي» ذاته لا يحيل على متصور واضح. فما المقصود بمصطلح

«الوعي بالتغيّر»؟ وما تجلياته؟ فإذا كان المقصود به «التفطّن إلى الاختلاف»، كما هو سائد، فهل يقدر هذا المؤرخ، وحده، على رصد كلّ الاختلافات الجمالية في عصره؟ هل أوتي من سعة الاطلاع ما يمكنه من ذلك؟

إنّ ما نعتقده هو أنّ مؤرّخ الأدب والنقد شخص مجرّد من التعالي، وأنّ «الوعي بالتغيّر» عمليّة جماعيّة لا فرديّة، يساهم فيها المبدع من جهة تصريحه بالتجاوز إبداعًا وتنظيرًا، كما يساهم فيها المتلقّي من جهة تعبيره عن اصطدامه بظواهر غير مأنوسة ولا معهودة. فما من مزيّة للمؤرّخ سوى تسجيل ذلك التململ، بعد تفشيه، ثمّ تفسيره وتحليله ومقارنته بغيره من التململات وتأويله من أجل تأصيله معرفيّا والاستفادة منه.

****

ويعَدّ وصولنا إلى هذه القناعات عتبة منهجيّة أساسيّة لإقدامنا على دراسة التاريخ الراهن للأدب والنقد العربيين. فما نلاحظه اليوم، هو ذلك التململ الأدبي والنقدي الذي يجسّده التصادم القويّ بين الخطاب والخطاب المضادّ منذ ما يقارب النصف قرن. وهذا التصادم يثبت، حقّا، أننا نعيش مرحلة جمالية مغايرة لما سبقها. وهو تصادم ما زال في طور النشاط والاعتمال، ما يوحي باستمرار هذه المرحلة الجديدة التي سميت، اعتبارًا للمبدإ الذي قامت عليه مقولاتها، بـ«مرحلة الحداثة». وهذه المرحلة استطاعت أن تتميّز بمتصوراتها الكثيرة والمستحدثة التي شحنتها في مصطلحات تراكمت على مدى نصف قرن في الخطاب النقدي العربي خصوصًا. غير أنّ معظم تلك المصطلحات يستبطن من الإشكاليات ما يكشف عن الخصوصيّات الفكرية للمثقف العربي في هذه المرحلة. لذلك يمثّل البحث في «إشكاليات المصطلح لدى النقاد العرب المعاصرين» عملًا مبرّرًا منهجيًّا وضرورة علميّة وحضاريّة.

ودون هذا المبحث، في صيغته العامّة هذه، صعوبات جمّة لا يمكن تذليلها، في ما نرى، إلّا باتخاذ إجراءات منهجيّة ضروريّة تحُدّ من انفلاته وتسيّبه. وحصرنا هذه الخطوات في النقاط التالية:

1- اختيار مدوّنة مضبوطة تمثّل مراحًا شاسعًا للمصطلحات المتنوّعة، وتنشط فيها الإشكاليات المجسّدة لذلك الحراك الفكري الرّاهن. والحقّ أنّ الكثير من مدوّنات النقاد العرب المعاصرين تستجيب إلى هذا الشرط، وتمثّل نموذجًا للدرس والبحث في هذا الموضوع. والذي

يجعلها مغرية هو أنّ أصحابها من ذوي المشارب المتباعدة، ويحتلّون مواقع فكريّة مختلفة، ورؤاهم الأدبيّة والنقديّة متباينة. فمنهم من يميل إلى التفكير النقدي العربي القديم ويلفظ النقد الغربي الحديث والمعاصر بدعوى الأصالة، ومنهم من يميل إلى النقد الغربي دون العربي بدعوى المعاصرة، ومنهم من يوفّق بين الاثنين بدعوى التوفيق. ومن النقاد العرب المعاصرين من يحترف النقد دون غيره من الأنشطة الفكريّة، ومنهم من يجمع بين الكتابة النقديّة والإبداع الأدبي.

لكلّ هذا تتجمّع أمامنا جملة من المدوّنات النقديّة العربيّة المهمّة التي تجمع بين النّظريّة والتطبيق، أو بين الدرس والاستشراف، كمدوّنات طه حسين ومحمد مندور ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل وكمال أبو ديب وأحمد عبد المعطي حجازي وجابر عصفور ومحمد الغذامي وعبد العزيز المقالح ومحمد بنّيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين وعلي أحمد سعيد (أدونيس) وتوفيق بكّار وعبد السلام المسدّي وحمادي صمّود وحسين الواد ومحمد لطفي اليوسفي وعبد المالك مرتاض... وغير هؤلاء كثير ممّن كتبوا باللسان العربي إضافة إلى الذين كتبوا باللسان الأجنبي كجمال الدين بالشيخ وعبد الفتاح كيليطو ومصطفى صفوان.

من بين هذه المدونات اخترنا مدونتين واحدة لرأس من رؤوس الحداثة الإبداعية والنقدية هو علي أحمد سعيد (أدونيس)، وأخرى لناقد حداثي مشهور هو جابر عصفور. ويبقى انتخاب المدوّنة المعتمدة رهين مبرّرات منهجيّة مميّزة لا يمكن تفصيلها في مقدّمة محدودة الحجم. لذلك نتوهّم أنّ تفصيل ذلك لا بدّ أن يكون في مدخل منهجي خاص بالأطر العامّة للبحث وبمبرّراته المنهجيّة.

2- البتّ في المصطلحات الرؤوس للبحث. فالذي نعتقده هو أنّ كلّ بحث في المصطلحات لا بدّ أن يلتفت إلى ذاته يجوّد فيها النّظر، فيدقّق مصطلحاته ويقف على متصوّراتها الحقيقيّة لتتجلّى له المسالك المنهجيّة وتتضح الأهداف العامّة والفرعيّة. والذي يؤكّد ضرورة ذلك هو التسيّب المفهومي الذي تشهده الساحة النقديّة عندنا نحن العرب. فلا اتفاق واضح على مصطلحات دخيلة، ولا تمثّل دقيق لمصطلحات موروثة، ولا وعي راسخ بمصطلحات مولَّدة.

ولا يبدو لنا هذا الموضع مناسبًا لتفصيل القول في مصطلحات مبحثنا، خصوصًا إذا أجرينا عليها مناهج حديثة في التحليل المصطلحي تقتضي الحرص على دقّة النّظر وجودة التمحيص وطرافة التبكيت. لذلك نرى أن نخصّص له عنصرًا منفردًا يمكن أن يدمج ضمن مدخل منهجي إلى البحث.

3- اعتماد رؤية منهجيّة منطقيّة في تناول هذا المبحث. فليست الإشكاليات المصطلحيّة نتائج لا سبب لها، ولا هي ادّعاء على النقد العربي المعاصر. والذي نراهن عليه هو أنّها هنات إيبيستيمولوجيّة واكبت رؤية إبداعيّة ونقديّة عربيّة جديدة هدفها التأسيس الحداثي المخالف للمألوف والسائد. وإذا كانت تلك الرؤية ذات سيرورة ثنائيّة المراحل، «مرحلة الاستيعاب» للأصيل والدخيل و«مرحلة الاستثمار» من أجل التأسيس، فإنّ تلك الإشكاليات لا بدّ أن تلتصق بكلّ مرحلة وتتجلّى في كلّ ما يحيل عليها. وما يحيل على مرحلة الاستيعاب كثير فيه ما يتعلّق بالناقد وفيه ما يتعلق بالمادّة المستوعَبَة بشتّى مصادرها. ولكلّ عنصر من ذلك إشكاليات. وكذلك الشأن بالنسبة إلى ما يحيل على مرحلة الاستثمار، إذ لكلّ ركن من أركان الرؤية الإبداعية والنقديّة البديلة إشكالياته الذاتية والموضوعيّة التي تحول دون تأسيس ما يطلق عليه «نظريّة نقديّة عربيّة معاصرة».

إنّ تحقيق هذه الإجراءات المنهجيّة يقتضي تقسيم العمل قسمين كبيرين: القسم الأوّل خاصّ بـ«إشكاليات مرحلة الاستيعاب» التي لا نتبيّنها إلّا بتقصّي «إشكاليات الذخيرة المصطلحيّة» قبل أن توظَّف في الخطاب النقدي، أي النّظر فيها وهي مادّة خامّ. وسنطلق على هذا القسم عنوان: «مرحلة الاستيعاب وإشكاليات الذخيرة المصطلحية». والقسم الثاني نعالج فيه «إشكاليات مرحلة الاستثمار» التي نتلمّسها أثناء بناء الناقد لرؤيته النقديّة بتوظيف تلك الذخيرة توظيفًا جديدًا، أي لا بدّ من النّظر في الذخيرة وهي تُفرغ في الرؤية وتتفاعل فيما بينها. وسنطلق على هذا القسم عنوان: «مرحلة الاستثمار وإشكاليات الإجراء المصطلحي».

إنّ توخّي هذه الإجراءات يساعدنا على تحقيق هدفين كبيرين: الأوّل هو تبيّن مجهودات المعاصرين، اليوم، في تشكيل نظريّة نقديّة تتجاوز النظريّة الموروثة وتواكب المستجدّ من التطـوّرات الفكريّة. والثاني هو تبيّن أسباب تعطّل تلك النّظريّة باعتماد مدخل المصطلح. لذلك نعتقد أنّ عملنا هذا ليس سوى رسالة في «إشكاليات المصطلح وتعطّل النّظريّة النقديّة العربيّة المعاصرة».

مدخـل إلى المبــحث
تـأسيسٌ نظريٌّ ومنـهجيٌّ

«يا الله – ألن يولد أخيرًا عدوّ ذكيّ جميل».

أدونيس، **ها أنت أيّها الوقت**، ص 179.

«اكتبوا- من المحيط إلى الخليج لا أسمع لسانًا، لا أقرأ
كلمة. أسمع تصويتًا. لذلك لا ألمح من يلقي نارًا».

أدونيس، **الآثار الكاملة، مج 2**، ص 655.

مقدمة

ما من موضوع نقدي ثري إلا وهو منفتح على قراءات عدة وتأويلات جمة. وإذا كان ثراؤه موكولًا إلى ما يطرحه من مسائل شائكة، فيها يتم النظر وعليها يدور التحقيق، ومرهونًا بما يمهد له من حلول شافية، فإنّ أجود القراءات وأفضل التأويلات ما كان منها قادرًا على تشخيص تلك المسائل العويصة، مقلبًا إياها على كل وجوهها السافرة والمقنعة، مدققًا في تفاصيلها الظاهرة والخفية، متبصّرًا بنكتها الطريفة، متجاوزًا لتحدياتها المنهجية والمضمونية.

وتحديات الموضوع الذي ضبطناه لبحثنا كثيرة. وأبوابه مشرعة على قراءات تتنازعها خلفيات فكرية متعددة وغايات علمية متنوعة. غير أنّ تأطير هذا الموضوع تأطيرًا جيدًا، وتنزيله ضمن ميدانه المعرفي تنزيلًا صائبًا، واختيار أهدافه اختيارًا حسنًا، قد تساعد جميعها على تجاوز

تلك التحديات المعرفية. ولعلّ أَوْلى تلك التحديات بالاهتمام، وأجدرها بالعناية، هو أهمية تنزيل الموضوع في ميدانه المعرفي المخصوص. فإلى أي ميدان معرفي ينتسب موضوعنا؟ أهو إلى «المصطلحية» أقرب، أم هو في «النقد» أدخل؟ وبعبارة أخرى، هل سيمثل هذا الموضوع مدخلًا لاختبار مقولات الاصطلاحية ومناهج المصطلحية باعتماد نماذج من الخطاب النقدي، أم سيكون مدخلًا لاختبار مقولات نقدية من خلال التوسل بآليات مصطلحية؟ وحتى إن سلمنا سلفًا بأنّ موضوعنا يندرج ضمن ما يسمى «المصطلحية النقدية»، فإنّ القضية لم تحسم بعد. وعلة ذلك أن عبارة «المصطلحية النقدية»، التي نجمت في بعض الأعمال المصطلحية المتأخرة، لم تتحدد أهدافها العامة. ومن انتسب، من الباحثين، إلى هذا العلم الهجين ادعى أنه «مصطلحي» ولم يدّع أنه «ناقد». في حين أن كتاباته وما آلت إليه من نتائج كلها تدور حول النقد.

لكلّ توجه نحو واحدة من هاتين المعرفتين فضله. غير أننا إلى المعرفة النقدية أقرب، وإلى اعتبار المصطلح آلية بحثٍ أميل. ولهذا الخيار حوافزه وأهدافه الخاصة التي سنضبطها في هذا المدخل.

ثم إنّ موضوعنا يطرح، من حيث صياغته، تحديًا آخر يتمثل بغموض لفظ رأس من المصطلحات التي تتضمنها عبارة «إشكاليات المصطلح لدى النقاد العرب المعاصرين». وهذا اللفظ هو «المصطلح». فما المصطلح المقصود بالدرس في موضوعنا؟ أهو «المصطلح المقروء» أم «المصطلح القارئ»؟ أم هو هذا وذاك؟ فإذا كان «المصطلح المقروء» هو المقصود بالدرس، فإنّ بحثنا سينحصر في كيفية تعامل المعاصرين مع المصطلحات الإشكالية، من حيث فرزها، وتشخيص إشكالياتها، وتوضيح أثرها السلبي في الخطاب النقدي، وتعديلها من أجل استثمارها ما دامت جارية في الاستعمال. يمثل المصطلح، في هذه الحال، غاية. إنها مسائل ندرجها ضمن ما نطلق عليه «قراءة المصطلح» التي تتنزل بدورها في مبحث أوسع هو «مقبولية المصطلح لدى النقاد». وللمبحثين، الأصلي والفرعي، أهميتهما التي لا تقل عن أهمية المبحث الذي ننفتح عليه حين نتخذ «المصطلحات القارئة» موضوعًا للدرس. والمقصود بـ«المصطلحات القارئة» هو الألفاظ أو العبارات الفنية التي يستنبطها الناقد أو تنتقل إليه ويعتمدها في خطابه لتحيل على متصورات نقدية مضبوطة تساعده على بناء رؤيته الفنية بناء تجريد أو بناء تطبيق. وفي هذه الحال يكون المصطلح في طور «الإنتاجية»، ويمثل وسيلة إجرائية نقدية أهميتها في ما تساهم به من دور في الكشف عن رؤى الناقد ومقولاته. والنظر في هذا النوع من المصطلحات مفيد، وخيره عميم. وقد تكتمل الفائدة

بالبحث في المصطلحات المقروءة والمصطلحات القارئة معًا. غير أن ذلك مرهون بتوفر الوقت والجهد، ومشدود بما يريده الباحث من بحثه.

وقد لا تخترق حجبُ الموضوع، أو تُفك رموزه وتُفتح مغالقه، باتضاح نوع المصطلح المقصود بالبحث، ما دام يتصدره مصطلح «إشكاليات» الذي لم يعرف الباحثون اختلافًا كالذي عرفوه حول دلالته ولا تباينًا كالذي شهدوه عند تحديدهم لمفهومه. فالمصطلح، على خطره وكثرة جريانه في البحوث النقدية، يستعمل استعمالًا عشوائيًا. والباحثون يوظفونه بصيغة المفرد، حينًا، ويوظفونه بصيغة الجمع، حينًا آخر. ويرادفونه بمصطلح «مسائل»، طورًا، وبمصطلح «قضايا»، طورًا ثانيًا. وهم، في كلّ ذلك يطمئنون إلى هذا الترادف دون تدقيق معجمي أو مراجعة مصطلحيّة. وحتى نتجاوز الاستعمال الغفل لهذا المصطلح، آلينا على أنفسنا الرجوع إلى استعمالاته اللغوية العامة والمختصة حتى نتبين ما خفي من معانيه ومتصوراته.

وليست عبارة «النقاد العرب المعاصرين» أوضح دلالة ممّا سبق. ولا هي أقلّ إثارة للجدل. فما شروط الناقد معروفة حتى ننعت أحد الدارسين للأدب والنقد بهذا النعت. ولا حدود النقد معلومة حتى تمكننا من حصر الناقدين. فمن هو الناقد؟ هل نعتمد، عند تحديد النقاد، الشهرة، أم حجم المنتوج النقدي، أم قيمة المنتوج؟ وكيف تحدد قيمة المنتوج؟ هل يعول، في ذلك، على الدراسات الجامعية والمقالات المحكّمة، أم أن تقييم المنتوج النقدي ليس حكرًا على الفضاء الجامعي؟ ثم، ما المقصود بـ«الناقد المعاصر»؟ هل هو الذي يعاصرنا زمانًا وفكرًا؟ أم هو الذي سبقنا زمانًا وعاصرنا فكرًا؟ فإذا كان أدونيس، مثلًا، ناقدًا معاصرًا لأنه يعيش بيننا اليوم، أفلا يعتبر طه حسين ناقدًا معاصرًا رغم أنه فارقنا منذ ما يزيد على ثلث قرن؟ فما حدود «المعاصرة»، إذًا؟ ومن يمثلها؟ وهل يستوفي أدونيس وجابر عصفور شروط المعاصرة؟ ولم اخترناهما دون غيرهما؟ وما هي كتاباتهما التي ستكون مصادر بحثنا؟ وما هي المنهجية التي سنعتمدها في هذا البحث؟

إنّ مفاتيح موضوعنا هي مصطلحاته. وعناصره الكبرى معقودة على ما ستكشف عنه تلك المصطلحات من متصورات ومعان.

أولًا: أطر البحث وحوافزه وأهدافه العامة

1- من الكلمة إلى المصطلح

في قرون قليلة ماضية من الحضارة الغربية لم يكن البحث في «ضرورة تسمية الأشياء (La Nécessité de nommer les choses)»[50] من مجالات تخصص اللغوي، وإنّما كان يدرج ضمن المباحث الفلسفية اللغوية، انطلاقًا من إشكالية «الفكر واللسان»، أو ضمن غيرها من المباحث (كالعلوم الطبيعيّة) التي لم يكن يجرؤ على الخوض فيها اللغويون الكلاسيكيون[51]. بل إنّ ضبط علم خاصّ بهذا المبحث له قوانينه وجهازه المفهومي والمصطلحي، لم يتمّ في بعض اللغات الغربيّة (كاللغة الفرنسيّة) إلى وقت متأخّر جدًّا، رغم ظهور محاولات رائدة في لغات أخرى. لكن الفتح المعرفي الذي فتحته اللسانيات الحديثة، منذ دو سوسير إلى اليوم بما استنبطته من مناهج وما اقترحته من مقولات، مع تطوّر المساهمات التمهيديّة التي فرضها التطوّر التقني والعلمي بين القرن السّادس عشر وبداية القرن العشرين، جعلا هذا المبحث لصيقًا بعلم اللغة أكثر منه بالفلسفة أو بعلوم الطبيعة[52]. ونجمت عن هذا المبحث العامّ (أهمّيّة تسمية الأشياء) علوم مختصة تجعل من معالجة المصطلح، تنظيرًا وممارسةً، هدفها. فاختصت «الاصطلاحيّة العامّة» (La Théorie générale de la terminologie) بـ«فلسفة المصطلح مهما كان نوعه»، واختصّت «الاصطلاحيّة» بـ«نظريّة المصطلح في باب مخصوص»، في حين اختصّت «المصطلحية» (La Terminographie) بـ«الجانب النّظري التطبيقي جمعًا للمصطلحات ودراسة ونشرًا»[53]. وساهم هذا الاختصاص في استقلال «علوم المصطلح» عن «المعجميّة» استقلال تمايز لا استقلال انسلاخ، رغم ما يتبادر إلى الذهن أحيانًا من الخلط بين العلمين والمبحثين نتيجة انفتاح بعض الدراسات المختصة في واحد من هذين العلمين على الآخـر، أو نتيجة اعتقاد بعض المختصين بأن المصطلحية علم متفرّع عن المعجمية أصلًا[54]، وبذلك يرتد كل حديث في المصطلحية إلى الحديث في المعجمية وكل حديث في المعجمية لا بد أن يعرج على المصطلحية. إضافة إلى ذلك قد يشترك المبحثان في كثير من القضايا النظرية التي تجعل الفصل بينهما يبدو مجرد تعالم. وربما لهذه الأسباب كلها كثيرًا ما يقع المرور التلقائي من تناول الكلمة إلى تناول المصطلح أو العكس.

أما شأن العرب مع الكلمة والمصطلح فقد مرّ بمراحل مختلفة انطلقت بنضج فريد مع المعجميين والنحاة العرب القدامى، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي، لتصل في وقتنا الحاضر إلى همّ علمي عند البعض وتجاهل وفوضى عند البعض الآخر. وهذا التاريخ الطويل الممتدّ على ثلاثة عشر قرنًا، على الأقل، تراكمت فيه نصوص نظرية وتطبيقية افتتحها لغويّون وعمّق النظر فيها الفلاسفة العرب وأصحاب الاختصاصات والفنون ثم في مرحلة متأخرة تكفلت

المجامع اللغوية باحتضان هذه المباحث فأصدرت المعاجم والقرارات[55]. وقد أعانها في مجهودها هذا نخبة من المختصين بما ينتجـونه من أعمال وبحوث.

غير أن جل هذه المجهودات العربيّة مرت، تاريخيًّا، بمرحلتين: الأولى، كـان فيها المهتمّون بالمعجم والمصطلح وأصحاب الحِرف والفنون منتجين للمصطلحات، فاعلين في نظام توليدها، بمعنى أنهم كانوا قادرين على التصرف فيها بالإحداث والنقل والتعريب. أمّا المرحلة الثانية، فقد أصبح فيها أولئك مستهلكين، بمعنى أنهم أصبحوا في حكم المكتفين بالوارد عليهم من المصطلحات الأجنبية.

ومن بين ما يشدّنا في الأعمال المصطلحية العربية، سواء كانت جماعية أو فردية، إلى حدود زمانية متأخرة، هو اهتمامها بمصطلحات العلوم التقنية والطبية والزراعية. ودافعها، في رأينا، مفهوم إذا ما نزلناه في إطاره الحضاري العام. أمّا الاهتمام بمصطلحات العلوم الإنسانية والعلوم اللغوية والأدبية والنقدية فنشط، بخاصة، في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وهذا أمر منطقي، إذ هو اهتمام ناتج مما شهدته هذه العلوم، في مواطنها وفي البلدان العربية، من تطوّر في النصف الثاني من ذاك القرن. وقد سعى العرب إلى نقل ذلك التطّور والاستفادة منه.

2- المصطلح النقدي قضيّةً

رأينا أنّ تعمق البحث في «علوم المصطلح»، عند الغربيين، أفرز فصلًا واضحًا بين البحوث المهتمّة باللغة العامة والبحوث المهتمّة باللغة المختصّة. غير أنّ ذلك الفصل لم يمنع تشابه المناهج وطرق المعالجة، في مجالات محدودة، بين هذه الميادين المتجاورة. فالدّراسات «المصطلحيّة» سارت على نهج الدّراسات «المعجميّة» في اهتمامها بالوحدات الدنيا: إذ اهتمت الدراسات المعجميّة بـ«الكلمة» كوحدة معجميّة دنيا، في حين اهتمت الدّراسات المصطلحيّة بـ«المصطلح» كوحدة دنيا. ولعلّ أهمّ نقطة تشابه منهجي بينهما هي: عمليّة تخزين الوحدات الدّنيا. إذ طرحت، حديثًا، قضيّة تخزين الوحدات المصطلحيّة، مثلما طرحت، منذ القديم، قضيّة تخزين الوحدة المعجميّة. وعلى مبدإ «الجمع والوضع» في التفكير المعجمي، سارت بعض الدراسات المصطلحيّة. فنشأت معاجم مصطلحيّة مختصة جنبًا إلى جنب مع المعاجم اللغويّة العامة. ومن الاختصاصات التي شهدت تطورًا في هذا الجانب اختصاص «علوم اللغة» التي تشمل اللسانيات وعلم البلاغة وعلوم النقد والأدب وغيرها. وصنّفت في هذا الاختصاص معاجم مختصة منها

معجم أزوولد ديكور وتزفتان تودوروف الموسوم بـ المعجم الموسوعي في علوم اللغة [56] الذي أصبح في مرحلة لاحقة المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة[57].

والنقد الأدبي من بين تلك العلوم التي استقلت استقلالًا بيّنًا عن بقية علوم اللغة، وغنِم جملة من المصطلحات التي استحقت أن تُجمع في معاجم مختصة يمكن أن نمثل لها باثنين: واحد باللغة الفرنسية وهو معجم النقد الأدبي [58] لجوال غارد تامين وماري كلود هوبار، والآخر باللغة الإنكليزية وهو معجم المصطلحات والنظرية الأدبية[59] لـ ج. أ. كدون.

غير أن اهتمام الغربيين بالمصطلح النقدي بخاصة والمصطلح اللغوي عامّة، والمصطلح في مفهومه الأعمّ، لم يقف عند حدود جمع المصطلحات ووضع المعاجم؛ فما «المعجميّة المصطلحية» عندهم إلا فرع من فروع علم «المصطلحيّة»، بل تجاوز ذلك إلى تقصي الإشكاليات المتنوعة للمصطلح الواحد من مختلف جوانبه العلامية والدلالية، والحضارية والنفسية...[60]. وقد أفاد المختصون في السيميائيّات وعلم الدلالة هذا المبحثَ بما توصلت إليه علومهم من نتائج[61].

وبحكم اطلاع بعض الدارسين العرب المعاصرين على مجهودات الغربيين في مجال المصطلحية اللسانية والمصطلحية النقديّة، فإنّ مجهوداتهم شبيهة في مسيراتها بما تميزت به مجهودات الغربيين المعاصرين، وإن لم تصل في عمقها إلى ما وصلت إليه نظيرتها الغربية. كما أن مجهودات المصطلحيين النقاد العرب المعاصرين لم تتميز في مستواها النظري بما تميزت به مجهودات نظرائهم الغربيين المعاصرين:

فاللسانيون والمعجميون العرب تناولوا المصطلح الفني تناولًا مجردًا كشف عن كثير من إشكالاته السيميائية والدلالية وقضايا اقتراضه أو توليده وحاولوا أن يستفيدوا من ذلك في حيز اختصاصهم مع محاولات نادرة في تطبيق ما توصلوا إليه نظريًا على مجالات البحث الأخرى.

أما المصطلحيون النقاد العرب المعاصرون، فإن أعمالهم مالت أكثر إلى التطبيق وقلّما تجاوزته إلى المستوى النظري. بل يكاد هذا المستوى، في أغلب الحالات، ينحصر في مقدمات الأعمال التّطبيقية ولا تفرد له دراسات مطوّلة أو موجزة إلا ما ندر.

وقد يتخذ ذلك الجانب النظري مسارًا منهجيًا مخالفًا للتمهيد. إذ تصبح المقولات النظرية نتائج حاصلة من تفكيك وحدات مصطلحية مفردة أو مجموعة. فيتم تجريد القوانين العامة من

النماذج المعاينة[62]. ومن الأعمال النظرية الأخرى ما يمثل فيها النموذج المصطلحي مجرد شاهد على قانون أو قضية أو خاصية اصطلاحية، فتتمحض للخوض في ما دقّ من قضايا المصطلح النقدي وقضاياه[63].

وقد تغرق بعض الدراسات النظرية في التجريد فتتخلى عن كل شاهد ومثال، حتى تتجاوز تخوم المصطلح النقدي وتتلبس بالمصطلح في عمومه رغم أنها أخصبت في تربة النقد. وعند هذه النقطة تلتقي الدرسات المصطلحية النقدية النظرية بالدراسات الباحثة في فلسفة المصطلح. فمقال الناقد سعيد السريحي[64] قد لا يختلف في خصوصية المنهج عن مقال فتحي التريكي الموسوم بـ «نشوء المفهوم والفكرة والمقولة وسيرورتها في مختلف التشكيلات الخطابية» [65].

تمثل هذه الدراسات، ولا ريب، موضوع بحث ثري في مناهج قراءة المعاصرين لنظرية المصطلح. وهي مناهج قد توزع على علوم مصطلحية مختلفة يمثل الوعي بها تأصيلا للمعرفة .

وإذا عدنا إلى الأعمال المصطلحيّة التطبيقيّة العربيّة، سنجد أنّ الأمر لا يخلو بدوره من قضايا وإشكاليات. ويمكن أن نصنّف تلك الدراسات، بحسب نوع المصطلح/الهدف، صنفين: صنف يهتّم بالمصطلح النقدي التراثي والآخر يهتّم بالمصطلح النقدي المعاصر.

- أمّا الصنف الأوّل فقد عاد إلى النصوص التراثيّة يستنطقها ويستخرج المصطلحات منها، محدّدًا مفاهيمها إمّا لاعتقاده أنّها قادرة على سدّ نقص في مجالها وإمّا للبحث في آليات تشكّلها، أو لردّ اتهامات معاصرة موجّهة إليها أو لتصويب فهم خاطئ أو لتعديل معناها الذي تلبّست به شوائب أخلاقيّة على امتداد تاريخ وجوده... إلخ.

ولا يخفى أن أغلب الدراسات التي اهتمّت بجمع المصطلح التراثي مالت إلى المعجميّة. وسواء اهتمت هذه الدراسات / المعاجم بالمصطلحات عند ناقد واحد أو عند مجموعة من النقّاد، فإنها اختارت الترتيب الهجائي للمواد. فجازفت، بذلك بالنظام الفكري الذي يربط بين المصطلحات في سبيل تحقيق الوظيفة التعليميّة التي تسهّل على طالب المصطلح إيجاده بأيسر السبل[66].

- والصنف الثاني من الدراسات سعى في الغالب إلى ترجمة المصطلحات اللّغوية النقديّة الحديثة مستفيدًا ممّا وضعه الغربيّون. أمّا بقيّة الدراسات فقد سعت إلى تقصّي المصطلح النقدي المعاصر في كتابات الباحثين والنقاد لتبيّن مشكلات الاستقبال وقضايا الاستعمال. وقد اقتضت

طبيعة المرحلة أن تنتشر بعض الدراسات الأخرى «التعريفية» التي تتوسع في مفهوم مصطلح من المصطلحات النقديّة المعاصرة لغايات مختلفة أهمها الغاية التعليميّة.

إنّ اعتناء العرب بالمصطلح النقدي المعاصر بدأ في مرحلة متأخرة من القرن العشرين. ففي أواخر السبعينيات شرع الباحثون في جمع المصطلحات النقديّة وشرحها لجمهور انفتح على علوم لغويّة ونقديّة جديدة وافدة من الغرب. والاهتمام بالمصطلحات النقديّة لم يتأخّر عن الاهـتمام بالمصطلحات اللسانيّة واللّغوية. بل كادا يكونان متزامنين: فعمل حمادي صمود، مثلًا، ذاك المعنون بـ«معجم لمصطلحات النقد الحديث»، المنشور بـ حوليّات الجامعة التونسيّة[67]، ورد في العدد التّالي للعدد الذي نشر فيه محمد رشاد الحمزاوي عمله المعنون بـ«المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربيّة»[68].

ولئن تميّزت معظم الدراسات العربيّة الأولى المهتمّة بالمصطلح النقدي المعاصر بتوجّهها المعجمي، فإن الدراسات التحليلية انطلقت مع الأعمال القائمة على المصطلحات المفردة أساسًا. لكن بعض هذه الدراسات الأخيرة لم تتخلص في جزء منها من الطابع المعجمي. والغاية الأساسيّة، كما أسلفنا، تعريفية تعليمية، لطبيعة المرحلة التي ظهرت فيها. ويتخذ ذاك الطابع المعجمي فيها شكل التـفسير والشرح مع توسّع متفاوت في مداخل المواد المصطلحيّة، أو يتّخذ شكل التعريب عن لغة أجنبيّة، أو يتّخذ الشكلين معًا. ولنا في كتاب عبد السلام المسدّي الأسلوبيّة والأسلوب[69] مثال على ذلك. فالعمل قام على قسمين: الأوّل، عرف بالأسلوبيّة علمًا والأسلوب موضوعًا، وقد امتد ذلك على ستة فصول. والثاني قام على ثلاثة ملاحق لشرح المصطلحات الواردة في صلب القسم الأوّل وآخر لثبت الألفاظ الأجنبيّة وثالث لتراجم الأعلام الغربيين الروّاد في هذا العلم والمتصلين به من قريب أو بعيد.

ثم إن هذا المنهج التحليلي أخذ يتحلل من ذاك الطابع القاموسي وطفق يرّكز إمّا على الأبعاد الإيبيستيمولوجيّة، وإمّا على الإجراءات المنهجيّة، وإمّا على المقتضيات التداوليّة، وإمّا عليها جميعًا، منفتحًا أثناء ذلك على القضايا والمسائل النظريّة الخطيرة التي تتعلّق بالمصطلح. وهي مسائل وقضايا تتّصل بالوعي المصطلحي وعمقه لدى مستعمل المصطلح النقدي، كما تتّصل بالمواقف العلميّة والحضاريّة من ذلك المصطلح موضوع الدراسة.

إنّ أمر المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر مثير للاهتمام لا في مستواه النّظري فحسب، بل حتّى في مستواه التطبيقي. إذ كلّما قام في بلادنا العربيّة مصطلح نقدي نــظري تزاحم عليه النــقّاد والباحثون: المقتدرون منهم وغير المقتدرين. وحاولوا اختباره على النصوص الأدبيّة العربيّة: القديمة والحديثة. وهذا الأمر جعل من المصطلح النقدي المحرك الانفجاري الذي تتحرك به دواليب النقد العربي المعاصر. لكنه خلق، جرّاء ذلك، من القضايا والإشكاليات ما يمثل الإقدام على دراستها مغامرة بحث حقيقيّة.

3- إشكاليات المصطلح النقدي ومجهودات المعاصرين

إن الإحاطة بكل الدراسات المصطلحية النقدية صعبة ما لم تصــنف بحسب مجالات بحثها والعلوم التي تمثلها. وهذا التصنيف مهم لأنه قادر على إفادة الباحث بتحديد مجالات بحثه وتعيين الدراسات القريبة من تلك المجالات والدراسات البعيدة منها. ومحاصرة حدود كل دراسة قريبة لا تتمّ في رأينا، إلا بهذا التمشي المنهجي.

فالبحث التحليلي يفترض أن نقصي الدراسات المعجمية، وإن لا يفترض إقصاء الاستفادة منها. والبحث في الخطاب النقدي المعاصر يقتضي إقصاء الدراسات الباحثة في الخطاب النقدي التراثي، إلا ما اتصل منها بالخطاب المعاصر. والبحث في إشكاليات المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر يقتضي التخلي عن الدراسات المعرّفة بالمصطلح أو الموظِّفة له، لأن هذه الدراسات تمثل موضوع ذلك البحث.

بهذه القناعة نميز البحوث المصطلحية عن بعضها، ووفق ذلك نختار ما يناسب عملنا. لكن الدراسات التي تعالج «المصطلح النقدي في الخطاب العربي المعاصر» قد لا تصرح، في عناوينها، بذلك. بل تلامس الموضوع من جانب آخر. كتطرقها إلى قضــية المصطلح عند حديثها عن المذاهب الأدبــية والنقدية عند العرب والغربيين[70]، أو عند حديثها عن المدارس النقدية الغربية من البــنيوية إلى التفكــيك[71]، أو عند الحديث عن نظرية نقدية عربية[72] بديلة، أو عند الكشف عن مظاهر «التيه»[73] الذي يعيشه النقد العربي المعاصر، أو غيرها.

ونعتبر هذه الدراسات وأمثالها متصلة بإشكاليات المصطلح النقدي لأنها تنطلق من مناقشتها ومناقشة تعامل النقاد معها من حيث فهمُها ومن حيث استعمالُها. ويمكن أن نجمعها في صنف أوّل

نطلق عليه «المراجع الثانويّة في دراسة الإشكاليّات المصطلحيّة». وهذا الصنف نميّزه عن صنف ثان يجعل هدفه الأساسي تقصّي تلك الإشكاليّات، ونطلق عليه «المراجع الأساسيّة في دراسة الإشكاليّات المصطلحيّة». ومعيار التمييز شكليٌّ لا مضمونيّ يقوم على ورود لفظة «إشكاليّات» (أو أحد مشتقّاتها أو أحد مرادفاتها) في عنوان البحث.

أ- المراجع الثانوية في دراسة الإشكاليات المصطلحية

وفي سبيل خطوة منهجية تيسّر التناول، نقسّم دراسات الصنف الأوّل إلى أعمال تتناول تعاملَ الدارسين المعاصرين مع «المصطلح النقدي التراثي»، وأعمال تعالج تعامل الدارسين المعاصرين مع «المصطلح النقدي المعاصر».

أما الأعمال التي تتناول تعامل الدارسين المعاصرين مع المصطلح النقدي التراثي فقليلة[74]. وأهمّ إشكالية ضبطتها تلك الدراسات هي: «الإفراغ الدلالي للمصطلح النقدي التراثي».

إن البحث في تعامل الدارسين العرب المعاصرين مع المصطلح النقدي التراثي لم يلق، في الجملة عناية كافية[75]. وما لاحظناه هو أنّ الباحثين العرب يميلون إلى البحث في تعامل النقاد مع المصطلح النقدي المعاصر أكثر من البحث في تعاملهم مع المصطلح النقدي التراثي.

والبحث في تعامل المعاصرين مع المصطلح النقدي المعاصر يمكن أن ننزّله في إطار حضاري وثقافي واسع، لأنّه اندرج ضمن «حملة دفاع» ثقافيّة انطلقت مع ظهور البوادر الأولى للخطاب النقدي العربي المعاصر. لكن هذه الحملة، التي وصلت في بعض مراحلها إلى خصام وتراشق بالتهم، اشتدّت مع بداية الثمانينيات. وإذا كانت بعض البحوث تتميّز بطابعها «التشنيعي» فإنّ بعضها الآخر، وبخاصّة التي يحرّكها دافع علمي لا أيديولوجي، يتميّز ببعض الرصانة.

وبقطع النظر عن لهجة الخطاب فإنّ هذه الدراسات ركّزت على إشكاليّات متنوّعة تتعلّق بتعامل النقّاد مع المصطلح النقدي المعاصر، نرصدها من خلال نماذج في التالي:

- **الإسقاط الثقافي:** ارتبط الحديث عن المصطلح النقدي المعاصر بالحديث عن أجهزته النقديّة. وهذه الأجهزة تحيل في الغالب إمّا على مذاهب أدبيّة أو على مذاهب نقديّة غربيّة. وإذا

كانت تلك المذاهب تعكس خصوصيّة تاريخيّة للثقافة الغربيّة فإنّ اقتباسها في الثقافة العربيّة يعكس موقفًا تاريخيًا من ثقافة الغرب[76].

- **الإسقاط العلمي:** لا ينفصل هذا الإسقاط عن سابقه. لأنّ الثقافة الأوروبيّة المستوردة جعلت الحداثة العربيّة المعاصرة «حداثة مموّهة» تقوم، في ميدان الأدب والنقد، على مقولات منهجيّة مسقطة زيّفت الحقائق الأدبيّة.

وقد تبنى وهب أحمد روميّة في كتابه **شعرنا القديم والنقد الجديد**، هذه الطروحات وهو يتدبّر ما آل إليه تطبيق «المنهج الأسطوري» على «الشعر الجاهلي» من نتائج حصرها في «الفوضى» و«الانحراف» و«الخطأ»[77].

إنّ السبب في هذا «الانحراف» يرجع، في قناعة الباحث، إلى توسّل النقاد بمناهج جاهزة نتائجها مسبقة سلفًا، وما عليهم إلّا تأكيدها في الأذهان[78]، إضافة إلى ما أدخلوه على تلك المناهج المستوردة من ضيم النقل، وما صبغوه عليها من ذواتهم وثقافاتهم يفوق ما هي عليه في أصولها الأولى. ويتفق الباحث في هذا مع ما توصّل إليه محمّد الغذامي، في مثل هذا الباب[79]. وما أطلقنا عليه نحن مصطلح «الإسقاط العلمي» عبّر عنه وهب أحمد روميّة بـ «التلفيق» وهو يتحدّث عن تطبيق «المنهج الأسطوري على شعرنا القديم»[80]. وقد نزّل ما سمّاه تلفيقًا في إطار «ضوضاء» قال إنّها تصمّ الآذان في «نقد الحداثة» الذي تناول «شعر الحداثة» وامتدّ إلى «شعرنا القديم»[81].

- **سوء الفهم/التضخيم/التزييف:** ارتبطت هذه المصطلحات بتقبّل النقاد العرب المعاصرين للمصطلحات النقديّة الغربيّة. وهي تنشدّ إلى معنى مشترك هو «التشويه» (ويعبّر عنه، أيضا، بـ«التحريف») وقد نتج التشويه، في رأي البعض، عن النقل السيئ عن الحداثة الغربيّة.

إنّ أهمّ ما يميّز هذه المصطلحات والمصطلحات التي تدور في فلكها هو كشفها عن طبيعة الخطاب النقدي الذي يحتضنها. إذ هو «خطاب طاعن» كثيرا ما تنادي به أصوات محافظة شعرت بضيم المصطلحات الوافدة وما تحيل عليها من أجهزة نقديّة عند الوقوف على «فشل» الخطاب النقدي «التحديثي» في تحقيق ما بشّر به، أو عند تلمّس ما يلحقه «تسلّط» منهج حداثي على نصّ أدبي «تراثي» لا يحتمل مقولاته وطروحاته، أو عند تبيّن البون الشاسع بين النسخة العربيّة والنسخة الغربيّة من الحداثة النقديّة.

ولم يخلُ هذا «الخطاب الطاعن» من عاطفة ولا من حرارة وعصبيّة إلى حدّ التعصّب. لذلك اختلفت أساليبه وآليات احتجاجه.

- **الاصطلاح المزدوج:** يحدّد أحمد صالح الطامي، في مقال له بعنوان «إشكالية المصطلح الشعري الحديث: الشعر الحر نموذجًا»[82]، مظاهر التعدد المصطلحي وأسبابه. فانطلاقًا من النموذج المدروس حصر الباحث خمسة أسباب: الأول هو «تضارب المفهومين العربي والغربي» رغم أن المصطلح مترجم. والثاني «عدم مناسبة المصطلح لمتصوره». والثالث «غياب الإجماع حول المصطلح» وفتح الباب أمام الاجتهاد الفردي. أما الرابع فـ«عمومية المدلول واتساع معناه» وهو ما يتنافى وشروط المصطلح. وأما السبب الخامس فهو «استخدام المصطلح استخدامًا جديدًا بعد استخدام سابق في سياق مشابه»[83].

- **الإنتاج المصطلحي:** اهتمّ عبد السلام المسدي بقضية الإنتاج المصطلحي في كامل كتابه المصطلح النقدي[84]. والعمل، على اقتصاره على العناوين دون المتون كشف عن جملة من آليات الإنتاج المصطلحي وما يصاحبها من قضايا أغلبها يتصل بـ«العلامة المصطلحية». فهذه العلامة لا تستقر، في ما يرى الباحث، إلّا إذا مرّت برحلة ثلاثية المراحل: المرحلة الأولى هي مرحلة «النقل»، والثانية هي مرحلة «التفكيك»، والأخيرة هي مرحلة «التجريد»[85].

وقد سبق للباحث أن أفاض الحديث في هذه المراحل الثلاث في كتابه مباحث تأسيسية في اللسانيات[86]. وتثير هذه المراحل التي ضبطها الباحث لعملية الإنتاج المصطلحي عدّة أسئلة منها: هل أن هذه الرحلة الثلاثية المراحل خاصة بالمصطلحات الفنية أم هي تستجيب لمشكلة الإنتاج المصطلحي بوجه عام؟ وإذا كانت خاصة بالمصطلح الفني، بما في ذلك المصطلح النقدي، فهل تنسحب على هذا النوع من المصطلحات انسحابًا شاملًا، أم هي خاصة بالمصطلح الوافد دون غيره؟[87]. إنّ الأمر، كما نتبينه في «المصطلح النقدي» وفي «المباحث»، خاص بالمصطلح الوافد، والقرائن على ذلك كثيرة، منها بخاصة نماذج المصطلحات المحللة. وقد يبدو الأمر مبررًا إذ إن مصطلحات النقد العربي المعاصر أغلبها وافد.

* * *

لقد حاولت الكثير من الأعمال النقدية التطرق إلى إشكاليات المصطلح. لكن لا يمكن أن نعدّها جميعًا، دون استثناء، دراسات شافية في هذا الموضوع لعدة أسباب. منها:

* أن القضية المصطلحية، في بعض الدراسات، تمثّل قضية ثانوية رغم وقوف الدّارسين عليها في محطات كثيرة.

* بعضها الآخر اهتم بنموذج واحد من المصطلحات. ورغم أهمية النتائج التي توصل إليها، فإنه لا يمكن أن نسحبها على المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر بوجه عام. فمن الضيم أن نعتبر أدونيس، مثلًا، لم يفهم التراث النقدي برمته لأنه أفرغ مصطلح «عمود الشعر» من «محتواه الدلالي» الأصلي وألبسه محتوى يخدم غاياته التحديثية.

* بعض الدراسات الأخرى اهتمت بقضية واحدة من قضايا المصطلح دون إلمام ببقية القضايا. فمن اهتم بـ«الدلالة المصطلحية» أهمل «العلامة المصطلحية»، ومن اهتم «بالقضايا العامة للمصطلح» كقضايا المرجعية الثقافية أو العلاقة بين القديم والحديث أو غيرها، أهمل «القضايا الخاصة» المتعلقة بالمصطلح «علامة ودلالة ونظامًا وسياقًا».

* البعض الآخر يهتم بالمصطلح التراثي في الخطاب النقدي المعاصر دون المصطلح المعاصر وأعمال أخرى تتقصى المعاصر دون التراثي. كأن هذا وذاك لا يستدعيان بعضهما بعضًا، ولا يتفاعلان في الخطاب الواحد تفاعل تناسق وانسجام وتكامل.

* قد تمثل بعض الأعمال مجرد انطباعات حول المصطلح عند دارس من الدارسين، فتكتفي بمجرد التصنيف السريع والتمثيل الموجز على خطورة المسألة[88] .

ولعل أهم ما تؤاخذ عليه أغلب هذه الدراسات، في ما نعتقد، هو عزلها المصطلحات النقدية عن أجهزتها التي تحتويها وشبكتها التي تشدّ بعضها بعضًا.

وعزل المصطلح، في خطاب نقد النقد، لم يؤد إلا إلى نتائج جزئية غير قادرة على الإحاطة بـ«الرؤية الأدبية والنقديّة العامة» في الخطاب النقدي العربي المعاصر. أو، على أقل تقدير، هو إجراء لم يمكن النقاد والدارسين من الإحاطة بكل السمات التي تمثل رؤية العربي المعاصر، أديبًا وناقدًا وقارئًا عاديًا، للأدب تصوّرًا وكتابة وقراءة.

إن تبين الملامح العامة لهذه النظرية، وإن كانت تفاريق أو حتى مجرد فرضية، هو القادر على الحكم على طبيعة النقد العربي المعاصر، ما إذا كان مأزومًا كما ينعته البعض أو يشهد نهضة حقيقية كما يدّعي البعض الآخر.

وإذا كان النقد العربي المعاصر قد شهد، مع منتصف القرن العشرين إلى يومنا هذا، منعرجًا اعترف به الجميع، فإن المصطلح هو الكفيل بالشهادة على هذا المنعرج شهادة حق لأنه بمثابة الوثيقة الحيّة. ودراسة «إشكاليّاته» شَكْلٌ من أشكال المراقبة الواعية لدوره «التأريخي». في هذا الإطار المعرفي ننزّل الكتابات المهتمّة اهتمامًا مباشرًا بـ«إشكاليّات المصطلح النقدي». وهذه هي الدراسات التي تمثّل الصنف الثاني الذي أشرنا إليه آنفًا.

ب- المراجع الأساسيّة في دراسة الإشكاليّات المصطلحيّة

تنوّعت، في بحوث هذا الصنف، العبارات الدالّة على ما تدلّ عليه عبارة «إشكاليّات المصطلح لدى النقّاد العرب المعاصرين». وقد عوضت مصطلح «إشكاليّات» مصطلحاتٌ أخرى مجاورة يمكن أن نضبطها في القائمة التالية[89]:

- «جدليّة»: إسماعيل (عز الدين)، جدليّة المصطلح الأدبي (مقال)[90].

- «إشكاليّة» / «إشكاليّات» / «مشكلة» / «إشكال»:

البوشيخي (الشاهد)، مشكلة المنهج في دراسة المصطلح النقد العربي القديم (مقال)[91].

الزيدي (توفيق) [إشراف]،- إشكاليّات الوافد المصطلحي (مجموعة مقالات).

- المصطلح وإشكاليّات التوظيف (مجموعة مقالات)[92].

شبيل (الحبيب)، في مشكلة مصطلح «الشعر» منذ أواسط القرن العشرين (مقال)[93].

الشرقاوي (عفّت)، قراءة النصّ الأدبي في الجامعات العربيّة: مشكلة المصطلح (مقال)[94].

الشمعة (خلدون)، إشكاليّة المصطلح في النقد العربي الحديث (مقال)[95].

طبولة (محمد رضا بن)، إشكاليّة ترجمة المصطلح في التداول النقدي (مقال)[96]

الطّامي (أحمد صالح)، إشكاليّة المصطلح الشعري الحديث: الشعر الحرّ نموذجًا (مقال)[97].

العيسى (حامد كسّاب)، مشكلة المصطلح النقدي العربي الحديث (مقال)[98].

الغازي (علّال)، إشكال المنهج والمصطلح في النقد التطبيقي (مقال)[99].

فضل (صلاح)، إشكاليّة المصطلح الأدبي بين النقل والوضع (مقال)[100].

الفيّومي (إبراهيم حسن)، إشكاليّة المصطلح النقدي في مواجهة النصّ الروائي (مقال)[101].

القحطاني (سلطان سعد)، التيّارات الفكريّة وإشكاليّة المصطلح النقدي (كتاب منشور)[102].

مطلوب (أحمد)، إشكاليّة مصطلح النقد الأدبي المعاصر (مقال)[103].

وغليسي (يوسف)، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (أطروحة دكتوراه منشورة)[104].

وغليسي (يوسف)، إشكاليّات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقديّة (رسالة ماجستير)[105].

- «أزمة»: عبد الرحيم (محمّد عبد الرحيم)، أزمة المصطلح في النقد القصصي (مقال)[106].

لؤلؤة (عبد الواحد)، أزمة المصطلح النقدي (مقال)[107].

- «اضطراب»: حجيّج (عبد العلي)، اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث (مقال)[108].

- «قضيّة» / «قضايا»:

امهاوش (محمد)، قضيّة المصطلح في النقد الإسلامي الحديث (أطروحة دكتوراة دولة)[109].

الزيدي (توفيق) [إشراف]، قضايا [مصطلحيّة] نظريّة (مجموعة مقالات)[110].

القطّ (عبد القادر)، قضيّة المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث (مقال)[111].

- «فوضى»: شنطي (محمد صالح)، تقنيات السرد الروائي- فوضى المصطلح (مقال)[112].

- «تداخل»: الدنّاي (محمد)، تداخل المصطلحات وإشكاليّات الأنماط الشعريّة الضائعة (مقال)[113].

ونقع على بعض الفصول من كتب بعينها تعالج «إشكاليّة» من إشكاليّات المصطلح النقدي. من ذلك فصل «النّاقد ومشكلة غياب مدلول المصطلح» من كتاب سمير سعيد المعَنوَن مشكلات الحداثة في النقد العربي[114].

ولهذه الدراسات محاسنها ومساوئها. والإفادة منها ملحّة، لكنّ تجاوز نقائصها أشدّ إلحاحًا. وقد لا يسمح المجال بدراستها جميعًا. ولكنّنا نختار واحدة منها ممثّلة هي دراسة يوسف وغليسي الموسومة بـ«إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد». فهذه تتميّز بوفرة المادّة التي اشتغل عليها الباحث. غير أنّ تلك المادّة لا تمثّل، في ما نعتقد، مجمل المصطلحات في «الخطاب النقدي العربي الجديد». فهي تكاد تكون حكرًا على «المصطلحات الوافدة» أساسًا. إضافة إلى أنّ البحث يميل إلى الدراسة المعجميّة، التي تترصّد آليات الإنتاج المصطلحي وآليات الترجمة المصطلحيّة، أكثر ممّا يميل إلى الدّراسة المصطلحيّة التي تجعل «التحليل المتصوّري» همًّا لها. ولهذا السّبب، ربّما، لا نرى خيطًا ناظمًا بين المصطلحات المدروسة. فحتّى محاولته ضمّ تلك المصطلحات في «حقول مصطلحيّة»، كلّ حقل يجمع فئة محدّدة من المصطلحات، لا تراعي النّظام الإيبيستيمولوجي الذي يجمعها ولا تعير أهمّية للرؤى التي ابتكرتها. كما أنّ «الحقول المصطلحيّة» التي ضبطها لا تتجاور منطقيًّا، بل تبدو منفرطة عن الفلسفة النقديّة المتطوّرة التي جعلت الواحدة منها تنشأ على أنقاض الأخرى. وفي المقابل أغفلت هذه الدراسة الأسباب الثقافيّة والعلميّة والسياقات التاريخيّة النقديّة التي جعلت النقاد العرب المعاصرين يقترضونها.

لهذه الأسباب وغيرها، نرى أنّ دراسة وغليسي في حاجة إلى التجاوز وإن كانت فائدتها كبيرة لنا في بحثنا هذا.

* * *

ونعتقد، في ختام هذا الجرد، أنه رغم هذه النقائص والمآخذ التي اختلفت أسبابها من بحث إلى آخر، فإنّ كلّ هذه الدراسات مفيدة لتكوين فكرة عامة عن حقيقة المصطلح النقدي في الخطاب العربي المعاصر. كما أنها مفيدة في التمهيد لعمل متكامل يبحث في «إشكاليات المصطلح لدى النقّاد العرب المعاصرين» اعتمادًا على مدوّنة مضبوطة تحمي من التسيّب وتحفظ من التّيه.

4- المدوّنة المدروسة وقراءات العرب المعاصرين لها

إنّ واقع الدراسات المشار إليها آنفًا، في قصوره عن إدراك قضايا المصطلح هو الذي دفعنا إلى اختيار موضوع «إشكاليّات المصطلح لدى النقاد العرب المعاصرين: كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجًا».

وإشكاليات المصطلح عندنا ليست إشكاليات علاميّة فقط أو دلاليّة فقط بل هي هذه وتلك وزيادة. فالإشكاليات الخاصّة تختزن إشكاليات عامّة منها ما هو لساني، ومنها ما هو مفهومي، ومنها ما هو جغر- ثقافي ومنها ما هو في صميم الفصل بين الإبداع والنقد إضافة إلى إشكاليات تاريخيّة تتصل بالبعدين الآني والزماني. إنها في المجمل إشكاليّات تتعلق بالرؤية الأدبيّة والنقديّة كما أسلفنا. والرأي عندنا، أنّ تبيّن ملامح هذه الرؤية لا بدّ أن يكون بمدارسة النصوص النقدية بما هي جماع مصطلحات ومفاهـيم ورؤى. لذلك اخترنا مجموع آثار ناقدَين معاصرَين مشهورَين تميّزا بثراء إنتاجهما ورفعهما للواء «التحديث النقدي». هذان الناقدان هما «علي أحمد سعيد: أدونيس»[115] و«جابر عصفور» ومبرّرات الاختيار كثيرة:

منها، كما أسلفنا، غزارة الإنتاج. كما أنّهما يمثّلان التيّار التحديثي الجديد في الخطاب النقدي العربي المعاصر الذي نشط بخاصّة في النصف الثاني من القرن العشرين. ومنها جمْعُ خطابَيهما بين مصطلحات نقديّة عربيّة قديمة ومصطلحات غربيّة معاصرة فتحقّقت مزاوجة مثيرة للجدل وتشكّل خطاب هجين قد يكون العلامة الأولى لتلك النظريّة. ولم يقتصر خطابا هذين الناقدين على جنس واحد من الأجناس الأدبيّة إذ تنوّعت مجالات بحثهما من شعر إلى قصّ ومسرح، ومن نقد الأدب إلى نقد النقد. كما اهتمّا بالتراث النقدي إلى جانب النقد المعاصر. وإذا كان أدونيس قد نقل عن الغرب بعض الرؤى الأدبيّة فإنّ جابر عصفور نقل بعض الرؤى النقديّة، وبذلك لم يقتصر عملاهما على التأليف بل تعدّياه إلى الترجمة.

إنّ دراسة إشكاليّات المصطلح في كتابات هذين الناقدين تعدّ مهمّة رغم ما يمكن أن يحفّ بها من قضايا على رأسها انفتاح المدوّنة. فالناقدان ما زالا في طور الإنتاج مع غزارة ما كتبا. وإنتاجهما ممتدّ على أكثر من نصف قرن. وقد نُشِر في كتب ومقالات وأعمدة صحف سيّارة. فهو إنتاج مشتّت قد يعرقل البحث، لكنّ سعي الناقدين إلى جمع ما يستعصى الوصول إليه في كتب قد يهوّن على الباحث هذه القضيّة. إضافة إلى أنّ الكثير من أفكار النّاقدين تتكرّر في أكثر من موقع.

إنّ هذا التكرار يؤكّد قول محمّد لطفي اليوسفي: «الثابت أنّ هذه الغزارة [في الإنتاج] هي أولى المغالطات التي داخلت هذا الخطاب [النقدي] في العمق. [...] إنّ ما يوهم بأنّه ضرب من التراكم مبني على سلسلة متتابعة من النقض والتجاوز والتأسيس، ليس سوى مجرّد عود على بدء في أغلب الأحيان. عود ثقيل بطيء يكون فيه للماضي على الحاضر سلطان لا يُردّ [...] بل إنّه نوع من العود لا يكلّ. بموجبه ظلّت القضايا نفسها (الوزن/الغموض/الالتزام/التحديث والتجاوز، إلخ) تُستدعى وتُستعاد»[116].

ومع ذلك، فإنّ الباحث المتوجّس خيفة من مدوّنته قد لا يطمئنّ إلى مثل هذا التنبيه إلّا بعد الوقوف على مضمونه بنفسه.

ورغم ضخامة هذا الإنتاج فإنّ حظّه من الدّرس متفاوت إذ مثلت أعمال أدونيس موضوع عدّة دراسات، في حين أنّ الدّراسات حول أعمال جابر عصفور قليلة. ويمكن أن نوزّع الدّراسات حول أدونيس إلى صنفين: واحد خاصّ بالدّراسات المهتمّة بأعماله الإبداعيّة. والآخر خاصّ بأعماله «الفكريّة- التنظيريّة» كدراسة مصطلح من مصطلحاته، أو التعليق على كتاب من كتبه النقديّة، أو دراسة قضيّة من القضايا التي طرحها. أمّا الدّراسات حول أعمال جابر عصفور، فنصنّفها بدورها صنفَيْن: واحد خاصّ بالتعليقات العارضة والإشارات العابرة إلى أفكاره النقديّة في سياق لا يتعلّق به مباشرة. وقسم آخر خاصّ بالدّراسات التي تتّخذ أعماله النقديّة والثقافيّة موضوعًا لها.

أمّا الدراسات التي تناولت أعمال أدونيس فإنّ أغلبها يسير في سبيل واحد هو، ذهابًا، «الكشف عن تجليّات الحداثة في كتاباته النقديّة وتسليطها على إنتاجه الشعري»، وهو، إيّابًا، «قراءة النصوص الشعريّة لاستخلاص نتائج كثيرًا ما سعى الدارسون، إلى مناظرتها بمقولات أدونيس النقديّة». فالعمليّة لا تخلو من «جزاء». ومع ذلك فإنّ هذه الدراسات قد تتعرّض لتناول بعض المصطلحات عند هذا الناقد كاشفة عن بعض إشكالاتها. ولكن ذلك كثيرًا ما يكون عرضيًّا لا أساسيًّا.

وأمّا النوع الثاني من الدّراسات، وهي التي تتّخذ أعماله النقديّة والثقافيّة موضوعًا لها، فيمكن تصنيفها صنفين فرعيين: صنف يميل إلى «العموميات»، بمعنى أنّه لا يقتصر في معالجة الموضوع المنتخب على كتاب بعينه من كتب أدونيس[117]. وصنف ينتخب كتابًا واحدًا من كتب أدونيس ويخضعه لقراءته ضمن كتاب أو مقال[118]..

لم تتوخّ هذه المقالات، في قراءتها لتلك الكتب، منهجيّة مصطلحيّة، لكنّها أثارت من القضايا ما يتصل بإشكاليّات مصطلحيّة مختلفة. فبعضها أثار إشكاليّة «الاختيار»، في «ديوان الشعر العربي»، وما يحيل عليه من علاقة بين «الحداثيين العرب» و«تراثهم الإبداعي». والمطبّ الذي يوقع فيه الاختيار هو «النّظر إلى الشعر منفصلًا عن الزمان والمكان». وهذه إشكاليّة من شأنها «أن تضع النّاقد- شاء أم لم يشأ- في متاهة لا تؤدّي إلى حقيقة»[119]. ومن الإشكاليّات التي ترصدها تلك الدّارسات، أيضًا، «إطلاق الأحكـام وتعميمها»[120]. و«ادّعاء الموضوعيّة» و«دراسة التراث برؤية خاصّة و«أفكار مـبيّـتة»[121] و«التحيّز غير المنضبط منهجيًّا»[122] و«التحامل» و«غموض المصطلح».

تبقى هذه الملاحظات مفيدة ما دامت تنبّهنا إلى بعض الإشكاليّات المنهجيّة والمضمونيّة في كتاب أدونيس. وتبقى وجاهتها رهينة الاختبار والقراءة العميقة.

ولا تختلف طبيعة الكتابات حول «نقد جابر عصفور» عنها حول «نقد أدونيس» إلّا في ما يتعلّق بـ«نقد الإبداع»، بحصر المفهوم. فبعضها عرضي، وبعضها الآخر غرَضي. بعضه فقرات، وبعضه مقالات، والقليل أطروحات. إذ تحدث سعد البازعي عن «تقبّل» جابر عصفور ومحمّد برادة وحميد لحميداني لمنهج لوسيان غولدمان الذي يسمّى «البنيويّة التكوينيّة»، في مقال سمّاه «بنيويّة لوسيان غولدمان: مشكلات الاستقبال العربي: جابر عصفور، محمّد برادة، حميد لحميداني»[123].

كما توقف عبد العزيز حمّودة، وهو يتحدّث عن المناهج النقديّة في نسختيها العربيّة والغربيّة، عند مفهوم «الحداثة» كما يحدّده جابر عصفور. وكلّ ما كتبه عبد العزيز حمّودة في كتابه المرايا المقعّرة عن جابر عصفور لا يخرج عن إشكاليّة «الحداثة: مفهومها وشرعيّتها وعلاقتها بالتراث».

إنّ هاته الإشارة قاصرة عن الإحاطة بإشكاليات المصطلح عند جابر عصفور.

وإذا تجاوزنا العارض من الإشارات إلى الأعمال التي اتخذت من بعض كتابات جابر عصفور موضوعًا لها، وقعنا على أعمال[124] بعضها جامعي مثل:

- عمل المغربي ابن الوليد يحي الموسوم بـ التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، والعمل رسالة لنيل شهادة الماجستير قُدّمت إلى جامعة الرّباط بالمغرب[125].

- عمل التونسيّة فوزيّة العلوي الموسوم بـ قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور، والعمل رسالة لنيل شهادة الماجستير قُدّمت إلى كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة (تونس، السنة الجامعيّة 2008- 2009).

- عمل الجزائرية ربيحة بزان جدل التراث والحداثة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، والعمل رسالة لنيل شهادة الماجستير قدمت إلى جامعة فرحات عباس بسطيف- الجزائر السنة الدراسية 2010- 2011، وأشرف عليها محمد زلاقي.

وبعض الأعمال الأخرى توثيقيّة مثل:

- محيي الدين محسب وآخرون: جابر عصفور، الإنجاز العلمي، مطبعة أبو هلال، المنيا 1995.

- ملفّ خاصّ عن الإنجازات العلميّة، بقلم العديد من النقّاد، مجلّة الحداثة، العدد 2019، بيروت، خريف 1996.

وبعض الأعمال الأخرى تشريفيّة مثل:

- عدد تذكاري خاصّ بقلم العديد من النقاد، مجلّة الحدث، حزيران/يونيو 2004، باريس.

- ملفّ خاصّ بقلم العديد من الدّارسين: الملحق الثقافي، صحيفة الجزيرة، السعوديّة، العدد 117، الإثنين 20 تشرين الثاني/نوفمبر 2006.

- ملفّ خاصّ بقلم العديد من الكتّاب والنقّاد، جريدة الأسبوع، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 1042، 10/02/2007، دمشق، سورية.

- صلاح الدّين بوجاه: المعرفة العاقلة والمعرفة الذّائقة، مقال صدر في مجلّة المسار، مجلّة اتحاد الكتّاب التونسيين، عدد مزدوج 86- 87، كانون الثاني/يناير- شباط/فبراير- آذار/مارس- نيسان/أبريل 2009، ص 60- 64.

والحقّ أنّ الوصول إلى معظم هذه الأعمال عسير. فلم نطّلع إلّا على عملَيْ فوزيّة العلوي «قضايا قراءة التراث النقدي...»، ومقال صلاح الدّين بوجاه «المعرفة العاقلة والمعرفة الذائقة»[126].

ومقال صلاح الدّين بوجاه ليس ذي علاقة بإشكاليّات المصطلح. أمّا رسالة فوزيّة العلوي الموسومة بـ قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور، فهي مغرية لنا كعمل رافد للتقارب بين موضوع الرسالة والموضوع الذي نعالجه في هذا العمل. فالباحثة حصرت مدوّنتها في كتابين لجابر عصفور، هما الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ومفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، و«مقدّمة» نظريّة لكتاب ثالث هو قراءة التراث النقدي. فالعمل جزئي غير شامل لمدوّنة جابر عصفور. ومن ناحية ثانية، حصرت الباحثة مجال بحثها في قضايا قراءة التراث النقدي، متخذة من «تعامل جابر عصفور مع التراث النقدي» نموذجًا للاختبار. ومن هذه الناحية أيضا، نعدّ عملها قاصرًا عن الإحاطة بإشكاليات المصطلح عند جابر عصفور.

ومع ذلك، فإنّ الباحثة توصّلت إلى قضايا مصطلحيّة جوهرية في كتابات جابر عصفور. من ذلك قضايا «التنازع المفهومي» و«الازدواج المصطلحي» بين مصطلحات «الصورة الفنيّة» و«الصورة الأدبيّة» و«الصورة البلاغيّة»[127]. إضافة إلى قضايا تتعلّق بـ«العلاقات المفهوميّة» التي ربطها الناقد بين بعض المتصوّرات الفرعيّة المتجاورة في إطار مصطلح رأس (كالعلاقة بين التشبيه والاستعارة في إطار مصطلح الصورة الفنيّة).

ولعلّ أهمّ ما توصّلت إليه الباحثة هو الكشف عن دور «الغاية الأيديولوجيّة» في التصوّر المصطلحي لجابر عصفور حين تعامل مع «التراث النقدي»[128].

* * *

نعتقد أنّ مغامرة بحث، كالتي نخوضها في هذه الدراسة، تقتضي منا الوعي العميق بالمحاور المنهجية الأساسية التي ستمثل سكة توجه العمل وعليها يسير. كما تقتضي إدراك النظام الشامل الذي سيحكُم أقسامه. والرأي عندنا، أن عملنا لا بدّ أن يسير على محورين الأوّل منهما خادم للثاني:

المحور الأول مصطلحي، وتحيل عليه عبارة «إشكاليات المصطلح» في الموضوع المقترح. وللمصطلح نظريات تضبطه، وللتعامل معه استثمارًا أو مراجعة مناهج تحكمه. وخلو ذهن المستثمر- أو المراجع- من تلك النظريات وهذه المناهج، يفرغ عمله من كل قوة ويجرده من كل ثبات وتماسك. فإذا كانت المصطلحات بمثابة الهيكل الذي يشد بنيان الخطاب ويحافظ على استوائه، فإن حشدها عشوائيًا- دون توثيق وتدقيق وتحقيق، ففرز وتبويب وتصنيف، ثم استنبات واستثمار- هو بمثابة إفراغ لذلك البنيان من هيكله فيغدو كومة من الألفاظ المتهالكة المتراصة. وبقدر ما يقتضي خطاب الناقد الإحاطة بنظريات المصطلح وبمناهجه الملازمة لكل مرحلة من مراحل التعامل معه، يقتضيها خطاب المراجع لذلك الخطاب. بل إننا نرى أنّه لا شرعية للحديث عن مصطلح من المصطلحات الدارجة عند ناقد من النقاد، أو عالم من العلماء، ما دام ذلك الحديث غير مستند إلى نظرية مصطلحية ما وغير ملتزم بمنهج من المناهج الاصطلاحية. لذلك لجأنا إلى عدة مراجع في الاصطلاحية والمصطلحية، العربية والغربية، القديمة والحديثة، جعلناها منارات لنا في الدراسة والاختبار.

أما المحور الثاني فهو نقدي، وتحيل عليه، في الموضوع، عبارة «لدى النقاد العرب المعاصرين»، كما تحيل عليه المدونة المختارة. فبحثنا ليس في المصطلحية النظرية (الاصطلاحية)، بل هو في المصطلحية التطبيقية. وفي المصطلحية التطبيقية يستفيد المجال المعرفي المستهدف، وهو النقد الأدبي هنا، أكثر مما تستفيد الاصطلاحية. فالعمل في النقد الأدبي عمومًا وفي نقد النقد خصوصًا، ولكنّه يتوسل منهجيًا بمقولات الاصطلاحية. وكل عملية تقويم تؤدي إليها عملية المراجعة هي لفائدة النقد الأدبي بدرجة أولى. غير أنّ مواجهة خطاب نقدي لمراجعته وتقويمه دون امتلاك ذخيرة معرفية ومنهجيّة متينة ومتماسكة، لن تكون إلا جهدًا عقيمًا. ولهذا الأمر لم نلتزم بنظرية أدبية واحدة ولا بمدرسة نقدية واحدة، بل وسعنا دائرة مراجعنا، وجعلناها منفتحة على أغلب النظريات والمناهج والمدارس والعلوم، نستدعيها كلما اقتضاها السياق

ونستنفرها كلما فرضتها الضرورة. وإذا كان الوقوف على أرض متحركة، كالتي نعتقد أننا نقف عليها هنا، يفقد الإنسان توازنه ويعجّل بسقوطه، فإننا نعتقد أن تحررنا من سجن المنهج النقدي الواحد وقيد النظرية الأدبية الواحدة يوسع من آفاق رؤيتنا للموضوع.

إنّ هذين المحورين، في تفاعلهما وتكاملهما، يمثلان عماد النظام الشامل في البحث. وهذا النظام نريد له أن يكون عقلانيًا موضوعيًا تردّ فيه النتائج إلى مقدماتها وتُرجع الأسباب إلى مسبباتها بتوخي التفسير الرصين والتحليل المنطقي والتأويل المنهجي والبناء النظري المعقول، حتى يساهم في تخليص التفكير النقدي العربي من شوائب الذوق العفوي والانطباع التلقائي. ولعل أولى الخطوات المنهجية لتلافي ذلك هي تهيئة أرضية صلبة عليها يشيّد البناء. وهذه الأرضية لن تكون إلا المصطلحات المفاتيح في الموضوع والبحث.

5- مصطلحات المبحث وإشكاليات المنهج

إنّ البحث المصطلحي بقدر ما يقتضي النّظر في المصطلح[129] في مختلف أوضاعه اللسانية والدلالية والتداولية، وفي شتى ميادينه المعرفية سواء كانت علمية من طبيعة العلوم الصحيحة أو من طبيعة العلوم الانسانية، أو كانت ميادينه إبداعية وليدة القريحة والبديهة، يقتضي التّدقيق في استعمال المصطلح الشّارح[130] ذاته بتحديد مفاهيمه وتجسيد متصوراته لرفع اللبس عنه وليدخلَ في باب الاتفاق المبدئي بين الباحث والقارئ[131]. فإذا كانت «الأسماء لا منازعة فيها»[132]، وكان اختيار المصطلحات ممّا يجوز للباحث، فإنّ من حقّ القارئ عليه وضوح المصطلح ودقّته[133].

وفي هذا الموقع من بحثنا، تثير بعض المصطلحات التي نستعملها إشكالياتٍ مفهوميّةً ناتجةً من تباين استعمالاتها اللغويّة وانفتاح معانيها على سياقات عامّة وخاصّة. وأشدّ المصطلحات حاجة إلى التدقيق والتوضيح والفحص والتمحيص ثلاثة رئيسيّة: مصطلح «الإشكاليّة»، وهو مصطلح رئيس في البحث عامّة، ومصطلح «الذّخيرة»، وهو خاص بالقسم الأوّل ولكنّه في علاقة ببقيّة الأقسام، ومصطلح «الإجراء المصطلحي» وهو خاص بالقسم الثاني. فعلى هذه المصطلحات تضبط أهداف المبحث وبوضوحها تتّضح النتائج وتتحدّد المطالب ويستقيم المنهج. والدّافعُ إلى كلّ ذلك ما تثيره هذه المصطلحات من لبسٍ في مستوى المعنى ومستوى الاستعمال. فالذي وقفنا عليه أنّ مصطلح «إشكاليّة» يتجاوز معناه الدّارج بين العامة إلى معنى أوسع وأدقّ اكتسبه من رحلته بين العلوم الإنسانيّة الحديثة. أمّا مصطلح «ذخيرة» فقد أصبح من المصطلحات المتداولة في العلوم

اللسانيّة الحديثة ومنها المصطلحيّة. وأهمّ إشكال يعترضنا عند التعامل مع هذا المصطلح لا ما يتعلّق بمفهومه فقط، بل أيضًا ما يتعلّق بكيفيّة إجرائه. فبالعودة إلى عنوان القسم الأول «مرحلة الاستيعاب وإشكاليّات الذخيرة المصطلحيّة لدى النّقاد العرب المعاصرين»، تعترضنا صعوبات منهجيّة تتعلّق بالمقصود بـ«الذخيرة المصطلحيّة». فهل المقصود بها ذخيرة المصطلحات الشّارحة التي تمثّل زاد النّاقد في معالجة المدوّنة الإبداعيّة والنقديّة المدروسة؟ أم المقصود بها ذخيرة المصطلحات المشروحة التي تمثل مفاتيح المدونة المدروسة؟ ومن المعلوم أنّ ما يطلب من الخطاب القارئ ليس هو ما يطلب من الخطاب المقروء. وهدفنا، في هذا البحث، هو العناية بمصطلحات الخطاب القارئ، دون إغفال لمصطلحات الخطاب المقروء ما دامت مساهمة في تشكّل المصطلحات القارئة.

إنّه الوقوف على عتبات البحث قبل الولوج إلى رحابه الشاسعة والتورّط في مسالكه الوعرة. وغايتنا من ذلك ضبطُ الأهدافِ العامّةِ قبل اختيار الصراط المستقيم والمنهج القويم. وقد صحّ قول القائل: «لكي يتأتّى الوصول إلى نتائج إيجابيّة في البحث العلمي لا بدّ من تحديد مفهومات الألفاظ والاصطلاحات لأنّ هذا التحديد هو المنطلق الأوّل للتفكير العلمي، وبدونه لا يمكن أن يتمّ تفاهم وتجاوب، وبدونه أيضًا يستحيل تحقيق الأهداف المتوخّاة»[134].

والتّحليل المفهومي للمصطلحات مبحث دقيق يقوم على منهج علمي صارم يمثّل توضيحه ضرورة منهجيّة. لذلك نرى أنّ نخصّص له عنصرًا منفصلًا نسميه «منهجيّة التحليل المفهومي للمصطلحات»[135].

أ- منهجيّة التّحليل المفهومي للمصطلحات

(1) في اختلاف القراءات المصطلحية: اشتهر في المصطلحيّة منهجان لمعالجة المصطلحات: أحدها ينطلق من المتصوّرات أو المفاهيم أو الأفكار أو الماورلساني (L'extra -Linguistique) لتحديد العلامة المصطلحيّة المناسبة[136]. ويكون ذلك بتنسيق تلك المفاهيم نظاميّا وتعيين المصطلح الذي يوحّدها. ويسمى هذا المنهج «المنهج الأُنُمَسيولوجي» (Méthodologie Onomasiologique). والآخر ينطلق من الوحدات المعجميّة، أو المركبات المختصّة، في الخطاب المكتوب أو الشفوي ويتعامل معها بوصفها مصطلحات يمكن العبور منها إلى جملة المفاهيم التي تفيدها بحسب سياقها في الخطاب أو في النماذج التي ظهرت فيها[137]. ويسمّى هذا المنهج «المنهج السمسيولوجي» (Méthodologie Sémasiologique)[138].

ولغايات نفعيّة درج المنهج الثاني في الدّراسات المصطلحيّة أكثر من الأوّل[139]، رغم أنّ «بعض الدّلاليين يعدّ الطريقتين متكاملتين في عمليّة التخاطب ويرى أنّ المتكلّم يعتمد المنهج الأوّل في إيصال المعنى إلى المتلقّي في حين يعتمد المتلقّي الطريقة الثانية في الفهم عنه»[140] .

ويطرح الدّارسون تفاصيل التحليل المصطلحي طرحًا يختلف من دارس إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، كما قد يختلف من ميدان معرفي إلى آخر:

فهلموت فلبر لا يفصل بين وصف المفاهيم وتعريف المصطلح[141]. إذ التعريف عنده هو وصف المفهوم بمعاني مفاهيم أخرى معروفة. وهو يحدّد موضع ذلك المفهوم في نظام تلك المفاهيم المجاورة الأخرى. وقد عبّر عن ذلك بقوله: «[...] في المستوى الثالث، يلج المصطلحيّون، كليّا، في المصطلحيّة. إذ يتحقّقون من أنظمة المتصوّرات وأنظمة المصطلحات ويبنونها. وهؤلاء هم المصطلحيّون الحقيقيّون. وتعتمد أعمالهم، فيما بعد، كـ«عمل نظامي» (Systemic Work)»[142]. فالتحليل المصطلحي، وفق هذه الرؤية، يقوم أساسًا على تحديد العلاقات العموديّة والأفقيّة (وقد تكون علاقات منطقيّة أو أنطولوجيّة) بين المصطلح ومجاوراته[143] في إطار نظام اصطلاحي هرمي يحتوي فيه العام الخاصّ. وتقوم الخصائص النوعيّة بالتمييز بين العام والخاص، وبين العناصر الخاصّة ذاتها[144]. ولا يخفى ما لهذا المنهج من علاقة بالتفكير الفلسفي الأرسطي وأشكال التحليل المفهومي القديم. وهذا المنهج درج في العلوم التطبيقيّة الحديثة بخاصّة.

أمّا ألان راي فيوزّع التحليل على ثلاثة مستويات: مستوى لساني (Niveau linguistique)، تتمّ فيه دراسة البنية الصرفيّة والوظيفة النحويّة (Morphosyntaxe) وتعقّب المصطلح في مواطنه وتواتر استعماله وتبيّن السياقات التي يظهر فيها (Niveau: Usage: Pragmatique, Sociolinguistique). ومستوى مفهومي ودلالي (Niveau notionnel et sémantique)، يتمّ على مرحلتين: المرحلة الأولى تكون في إطار اللغة الواحدة، وفيها ندرج المصطلح ضمن ميدانه (الميدان الموضوعي (Thématique) و/ أو ميدان الاستعمال) ونحلّل المفهوم انطلاقًا من تعريف معدّ للغرض أو مقترض وموثّق، ثمّ نحدّد المعلومات المتعلّقة بصنف العنصر الذي يحيل عليه المصطلح، وهي معلومات مرجعيّة (Référentielles) تقوم على وصف الحقائق والشواهد، ثمّ يتمّ تحليل السّمات المفهوميّة المميّزة، وأخيرًا يقع ربط المصطلح مع المصطلحات المجاورة له في ميدانه. والمرحلة الثانية تتجاوز اللغة الواحدة إلى لغات أخرى،

نتقصّى فيها الوحدات المصطلحيّة المناسبة للمفهوم ذاته. أمّا المستوى الثّالث فهو توثيقي (Niveau documentaire) ويتمّ بتحديد السّياقات الموارد (sourcesContextes-) أو شواهد الاستعمال، وتحديد مراجع تلك السياقات. ثمّ تقع الإشارة إلى الكتّاب الذين استعملوه وإلى تاريخ استعماله. وأخيرًا يُضبَط رمزه في مجموعته (وهذا المستوى خاصّ بالقاموسيّة المصطلحيّة أساسًا)[145].

ولتقارب المناهج التحليليّة في العلوم المعجميّة والعلوم المصطلحيّة، وتداخلها في أذهان الكثيرين، لجأ ألان راي إلى التمييز بينها. فنبّه، في مطلع الفصل الثالث (الموسوم بـ«التطبيقات المصطلحيّة» [Les Pratiques Terminologiques]) من كتابه الاصطلاحيّة: أسماء ومفاهيم (La Terminologie: Noms et Notions)، إلى الفويرقات الفاصلة بين «المصطلحيّة التطبيقيّة» و«المعجميّة التطبيقيّة في الميادين العلميّة التقنيّة» (Lexicographie des domaines technoscientifiques) و«المعجميّة التطبيقيّة اللسانيّة» (Lexicographie Linguistique) و«المعجميّة التطبيقيّة الموسوعيّة» (Lexicogrphie Encyclopédique). وقاده الفرز بين تلك العلوم إلى التفريق بين «التحليل المصطلحي (L'analyse Terminologique) و«الوصف المعجمي التطبيقي العام لمادّة مصطلحيّة ثنائيّة اللغة، أو متعدّدة اللغات (Description Lexicographique Générale Bilingue et Plurilingue)». ومن بين ما قاله في هذا الصّدد:

- «[...] إنّ الإجراءات التطبيقيّة [المصطلحيّة]، كما سنراها، تقتضي خصوصيّات نوعيّة مختلفة. وهي خصوصيّات واضحة مقارنة بالمعجميّة التطبيقيّة اللسانيّة. [وتتمثّل بـ]: مقاييس التعريف، وضعيّة المثال (أو السياق [المصطلحي])، محاصرة التعدّد الدّلالي بتحليل الاستعمالات (Les Emplois) والمدلولات (Les Valeurs) والمعاني (Les Sens) شديدة الاختلاف، في المعاجم العامّة والألفاظ الفنيّة (Les Vocabulaires techniques)»[146].

- «وأخيرًا، فإنّ التحليل المصطلحي يتعارض بوضوح مع الوصف ثنائي اللغة ومتعدّد اللغات في المعجميّة التطبيقيّة العامّة. فالمعاجم العامّة ثنائيّة اللغة تُعتَمَد للتعلّم أو للسيطرة على نظام لغوي بمطابقته مع نظام لغوي آخر يُفترض أنّه معلوم ومُسيطَر عليه من قبل المستعمل. فمن الواجب أن تُحدّد التباينات بين الأنظمة اللغويّة: التباينات الصوتيّة والتصويتيّة والتركيبيّة والصرفيّة

والتباينات المعجميّة- الدلاليّة المحيلة عليها كلّ عناصر المعجم، وبالخصوص المتواتر منها، التي تُعتبَر الأكثر تعقيدًا (ألفاظ وظيفيّة، نحويّة، ألفاظ متعدّدة المعاني، ألفاظ غامضة..»[147].

لقد سار ألان راي وهلموت فلبر، في ضبط خصائص التحليل المصطلحي، على خطى مؤسس المصطلحيّة فوستر الذي حصر منهجيّة التحليل المصطلحي في دراسة المتصوّرات، مدلولات المصطلحات، دون العلامات، رموز تلك المصطلحات. واعتبار «المتصوّر» عماد ذلك المنهج يتأتّى من خصوصيّة المصطلح في إطار النّظريّة اللغويّة الحديثة. فبما أنّه مواضعة ثانية داخل اللغة، فإنّ علاقة الدّال (الرمز) فيه بمدلوله (المتصوّر) علاقة اعتباطيّة. «إنّ الاعتباطيّة، إذن، بين المتصوّر والعلامة في المصطلح أمر أساسي. وهو ما به قُدِّم المتصوّر في الدّرس على العلامة. فهذه ليست إلّا إكساء للمتصوّر»[148].

وأمّا الدراسات المصطلحيّة الصّادرة في العشريّة الأخيرة فإنّها لا تخرج عن هذا المسار المنهجي العام. فهي تحاول تدقيق بعض العناصر، أو رفع اللبس عن عناصر أخرى، أو معالجة بعض الإشكاليّات المتعلّقة بمرحلة من مراحل المنهج. أمّا الاختلافات فليست جوهريّة، وإنّما تنحصر في ضبط أولويّات العناصر وأهمّيتها. ويمكن تبيّن مواطن الاتفاق والاختلاف هذه من خلال ما عرضته الباحثة آن كوندمين (Anne Condamines) في مقال لها بعنوان «مقاربة سيمسيولوجيّة من أجل تأسيس قواعد المعرفة المصطلحيّة»[149]. فالباحثة تنطلق من الرّبط بين إرادة تأسيس المعطيات المصطلحيّة (Les Données terminologiques)، التي تستجيب إلى الحاجات الرّاهنة، وفكرة قاعدة المعارف المصطلحيّة (Bases de connaissances terminologiques) وتعرف اختصارًا (BCT) لتخلص إلى أنّ منهج تأسيس تلك المعطيات المصطلحيّة يتمّ على ثلاث مراحل: تتمثّل الأولى باختيار مصطلحات أقطاب. وأهمّ عقبة في هذه المرحلة تنحصر في قضيّة تقييس المصطلح. أمّا المرحلة الثانية فهي مرحلة تحديد العلاقات المفهوميّة بين المصطلحات. وهذه المرحلة تنطلق من فرضيّة أنّ اللغة المختصّة تشتغل كاللغة العامّة، بمعنى أنّ العلامات المعجميّة والتركيبيّة التي تستعمل لفهم العلاقة بين الألفاظ، هي نفسها التي تستعمل لإظهار علاقة مفهوميّة بين المصطلحات[150]. والمرحلة الثالثة هي مرحلة تحديد حالات التعدّد الدلالي. وهذه المرحلة تستند إلى واقع اصطلاحي يتجاوز العلاقة الأحاديّة المثاليّة بين المصطلح والمفهوم. «فعلى خلاف ما تنتظره المصطلحيّة المثاليّة فإنّ العلاقة مصطلح/مفهوم ليست

دائمًا أحاديّة»[151]. وحالات التعدّد الدّلالي (Polysémie) تظهر في السّياقات التي يمكن للمصطلح فيها أن يصنّف في مجموعتين: مجموعة أولى تحتوي السّياقات التي لا تظهر خصوصيّات معيّنة للمصطلح. ومجموعة ثانية يمكن أن تتشظّىّ إلى مجموعات فرعيّة (groupesSous-) في كلّ مجموعة مفهوم معيّن للمصطلح[152]. وهذا على خلاف حالات الواحديّة الدّلاليّة (L'homonymie) التي لا تظهر إلّا في المجموعات الفرعيّة للسيّاقات. فكلّما وجدت مجموعات فرعيّة وجدت مصطلحات أحاديّة المفهوم[153] .

إنّ انفتاح التحليل المصطلحي على قضيّة التعدّد الدلالي طوّر النظرة إلى مفهوم المصطلح. إذ برهن ذلك التعدّد على متانة العلاقة العضويّة بين مفهوم المصطلح ونوع السّياق الذي يظهر فيه. وساهم في تأسيس فرع جديد من المصطلحيّة يعتمد المقاربة الاجتماعيّة وقد عرّفه مؤسّسه فرنسوا غودان (François Gaudin)، منذ سنة 1993، بكونه تصوّرًا لسانيًّا اجتماعيًّا للمصطلحيّة يتّجه إلى دراسة العلاقات التي تربط بين المصطلح والسّياقات التي يظهر فيها كالسّياق اللساني والسّياق التداولي والسّياق الاجتماعي الآني والسّياق التاريخي[154]. ومزيّة هذه المقاربة المنهجيّة الاجتماعيّة تكمن في عدم اقتصارها على المدوّنة المكتوبة بل تنفتح على الخطاب الشفوي والاستعمال العامّي للمصطلحات.

وقد استفادت بعض الدّراسات العربيّة من هذه المناهج الغربيّة في تحليل المصطلحات. ومن أبرزها تلك المحاولة التي ترى أنّ الدّراسة المصطلحيّة المختصّة تقوم على مبدإ ما يسمّى «دراسة زوايا انفتاح المصطلح»[155]، لأنّ تبيّن «النظام الاصطلاحي» (Systeme terminologique)، الذي لا يمكن فهم المصطلح فهما متكاملًا دون الوقوف عليه[156]، يمرّ عبر تلك الزّوايا. وكلّ مصطلح ينفتح من زوايا ثلاث[157]: أولاها انفتاحه على رصيده اللغوي العام، وثانيتها انفتاحه على مصطلحات العلوم المجاورة، وثالثتها انفتاحه على المستعمل.

(2) المصطلح في رصيده اللّغوي العام: إنّ كلّ مصطلح لا بدّ أن ينفتح على رصيده اللغوي العام. وبالرّغم ممّا يثار من جدل حول الجدوى من «التعريف المعجمي» في البحث المصطلحي، وما تبع ذلك من فصل بينه وبين «التعريف المصطلحي»[158]، فإنّه مهمّ في تحديد أصول الدّلالة المصطلحيّة. «والسبب واضح، إذ عن هذا الرصيد تولّدت المصطلحات النقديّة»[159]. والبحث المصطلحي بقدر ما ينأى عن البحث المعجمي يبقى ملتصقًا به. والمصطلحات مهما يطرأ عليها من

عدول دلالي فإنّها تحافظ على نواة دلاليّة مترسّبة تعقد صلتها التأثيليّة بالرصيد اللغوي العام. وقد عالجت المصطلحيّة الدياكرونيّة/التعاقبيّة (La Terminologie diachronique) العلاقة بين المعاني المعجميّة والمفاهيم المصطلحيّة فلم تر انفصالًا دلاليًّا كبيرًا بينها يجعلنا نزهد في «انفتاح المصطلح على رصيده اللغوي العام». لذلك نادى الباحثون بضرورة مراجعة الطّرح الاصطلاحي التقليدي الذي يفصل بين اللغات المختصّة واللغة العامة وبين المصطلح والكلمة[160]. والحجّة على ذلك أنّ المصطلح مهما بالغ في الحركة وأوغل في الهجرة، ومهما طرأ عليه من انحراف مفهومي، يبقى محافظًا على ذلك المعنى النواة كما يحافظ على آثار مفهوميّة تلتصق به مع مروره من ميدان معرفي إلى آخر[161].

إنّ الفصل بين ما يصطلح عليه الفلاسفة العرب «الحدّ اللفظي» وما يصطلحون عليه «الحدّ الحقيقي»[162]، في إطار الدراسة المصطلحيّة النقديّة، غير مفيد في تبيّن النظام الاصطلاحي الذي يختزل رحلة المصطلح نحو الاستقرار والتمكّن، وإن كان يفيد في إطار مجالات معرفيّة أخرى وبخاصّة تلك التي تحيل فيها المصطلحات على أشياء عينيّة لا جواهر تجريديّة.

(3) المصطلح في العلوم المجاورة: وللمصطلح حضور في ميادين معرفيّة مختلفة ومتزامنة. وفي حضوره تأسيس لشبكات مصطلحيّة جديدة. في كلّ شبكة تتجاور مجموعة من المصطلحات التي تتعالق دلاليًّا تعالق ترادف أو تعالق تضادّ. ومع تشكّل تلك العلاقات تُغنى دلالة المصطلح في الميادين الجديدة التي انزلق إليها في إطار هجرة مصطلحيّة. والوقوف على تلك الدلالة الجديدة لا يتمّ دون تقصّي تلك العلاقات مع المصطلحات المجاورة له في الميدان الجديد أو القديم[163]. والمصطلحان المستهدفان، في هذا العنصر، غير متمحّضين لميدان النقد الأدبي، بل هما من المصطلحات المشتركة بين علوم قديمة وحديثة. ولهما علاقات اشتقاقيّة مع مصطلحات أخرى بعضها قديم وبعضها حديث. فمصطلح «إشكاليّة» الحديث ذو أصول فلسفيّة بالأساس ولكنّه سجّل حضوره في النقد الأدبي الحديث. وله مصطلحات من عائلته الاشتقاقيّة، وتشترك معه في المعنى النواة، تحضر في علوم عربيّة قديمة كعلوم التفسير وعلم العروض وعلم البديع وغيرها. أمّا مصطلح «ذخيرة» فتتنازعه ميادين مختلفة تمتدّ من المجال الاقتصادي والعسكري وصولًا إلى اللسانيّات والمصطلحيّة. وتحديد مفهوم كلّ مصطلح منهما يفترض مقاربة دلاليّة علائقيّة (Approche sémantique relationnelle) وهذه المقاربة تهدف إلى تأويل العلاقات لا بين

وحدات المعنى (Les Unités de Sens)، في إطار المصطلح الواحد، بل بين المصطلحات المتجاورة عمومًا[164]. والعلاقات بين المصطلحات متنوّعة. وهي لا تقف عند حدود العلاقات المنطقيّة الهرميّة التي تتلخّص في ما يعرف بـ«التعريف الأرسطي»، بل تتعدّاها إلى مختلف العلاقات التوزيعيّة والتركيبيّة (Les Relations Syntagmatiques et les Relations Paradigmatiques)[165] حيث تعقد، في مستوى العلاقات التوزيعيّة، وشائج دلاليّة أفقيّة تقوم على الترادف (La Synonymie) أو الطباق (L'antonymie) ووشائج دلاليّة عموديّة تقوم على الاحتواء (L'inclusion) والبعضيّة (-toutPartie). أمّا في مستوى العلاقات التركيبيّة فتنعقد بين المصطلح الهدف والمصطلحات المجاورة علاقات منطقيّة تستفاد من السياق[166].

(4) المصطلح والاستعمال: ومع ثراء الدراسة المصطلحيّة من زاوية تقاطع المصطلح النّقدي مع مصطلحات العلوم المجاورة، فإنّها تبقى في حاجة إلى الشمول الدّلالي الذي لا تحقّقه معالجة المصطلح منعزلًا عن مستعمله. «فبما أنّ النصّ الأدبي مفتوح على المتقبّلين، فإنّ بعض سمات المصطلحات النقديّة تتغيّر بتغيّر مستعمليها»[167] . فالذي وقف عليه الباحثون أنّ الهدف الذي رسمه علم الدلالة المعجميّة (La Sémantique Lexicale)، والذي يتمثّل بدراسة مفاهيم المصطلحات من أجل تقييسها وتنميطها، يبدو هدفًا محدود الأهميّة عند تحديد مفهوم المصطلح أثناء دورانه في المجتمع[168]. فالمصطلح بما هو جزء من الخطاب قابل للانتقال من المستوى المكتوب إلى المستوى الشفوي في إطار حواريّة (Dialogisme) محكومة بسياق محدّد، قد يكون مختصًّا أو عامًّا، يجسّدها متحاورون تتفاوت كفاياتهم العلميّة والثقافيّة والأيديولوجيّة[169]. لذلك فإنّ علم الدلالة المفيد في المصطلحيّة هو الذي يدمج العلاقات الدلاليّة المشخّصة، سواء أكانت معجميّة أو إسناديّة (Prédicatives)، ضمن الاستعمال الجمعي للّغات المنطوقة[170]، بالشكل الذي يجعل من مفهوم المصطلح غنيّا بغنى مغامرته التداوليّة[171].

إنّ انفتاح المصطلح من هذه الزاوية يساعد على تطوير البحث المصطلحي بالقدر الذي يساعد على توسيع دلالة المصطلح. ففي ضوء المقاربة الاجتماعيّة في دراسة دلالة المصطلحات أعيد النظر في «المصطلحيّة» بمفهوميها الدّارجيْن: «فالمصطلحيّة (بماهي جماع مصطلحات) هي ثمرة مجتمع خاصّ أنتجها، وهي (بما هي دراسة المصطلحات) لا يجب أن تقصّر في دراسة السّياقات التي استعملت فيها المصطلحات»[172].

استنادًا إلى هذه الرؤى المختلفة والمناهج المتكاملة نعالج مصطلحات «الإشكاليّة» و«الذخيرة» و«الإجراء المصطلحي».

ب- في مفاهيم البحث الأساسية

في مفهوم «الإشكاليّة»: مرّ مصطلح «إشكاليّة» برحلة دلاليّة يمكن أن نوزّعها على مستويين: مستوى المحسوسات ومستوى المجرّدات. وقد توزّعت متصوّراته، في مستوى المحسوسات، على مجالات مختلفة: المجال الحيواني والمجال الإنساني ومجال الألوان. يختصّ كلّ مجال بمتصوّر محوري لا ينقطع تمام الانقطاع عن متصوّرات المجالات الأخرى، بل يمهّد لها ويتعاضد معها ليفرز المتصوّر العمود الذي يقوم عليه مفهوم مصطلح «إشكاليّة». أمّا المتصورات في مستوى المجرّدات، فإنّها توزّعت على علوم مختلفة.

ج- التطوّر الدّلالي في مستوى المحسوسات

إنّ المجالات التي أشرنا إليها سلفًا يشدّها متصوّر جامع أحالت عليه المادّة (ش ك ل) في المعاجم اللغويّة، هو متصوّر «الجمع». وكلّ المتصوّرات الفرعيّة الخاصّة بكلّ مجال ناتجة من فعل الجمع ذاته. والشبكة المتصوّريّة بين جميع المجالات هي التي يردّ إليها مفهوم مصطلح «إشكاليّة» المستحدث[173].

(1) الجمع ومتصوّرا «الانشداد» و«القيْد» في المجال الحيواني: تنصّ مادّة (ش ك ل) على متصورَي «الانشداد» و«القيد» في تعريف «الشّكال» بـ«العقال». ويردّ ابن فارس «الانشداد» و«القيد» إلى متصور «الجمع بين بين قائمتين متماثلين في الدابة». غير أنّ اللسان يحيل على أنّ «الشِّكَالَ إنَّمَا يكونُ في ثلاثِ قوائمَ»[174]. وهذا يحيل على معنى الجمع بين أكثر من شيئين. والجمع قد يكون بشدّ الأشياء المتماثلة إلى بعضها، لإحالة المادّة على معنى المماثلة كمعنى أصليّ[175]، أو يكون بشدّ شيئين مختلفين، أو أكثر، بعضهما إلى بعض كما تنصّ على ذلك الوحدة المعجميّة التالية: «والشِّكالُ أيضًا: وثاقٌ بين الحَقَبِ والبِطَانِ، وكذلك الوِثاقُ بين اليدِ والرِّجْلِ»[176].

وعلى قياس الشّكال المادّي، في الحيوان، ضبط «الشّكال المجازي» في قوائم الخيل. فتتجاوب المعاني المجازيّة للشّكال مع المعاني الحقيقيّة لتحيل على الجمع بين المتماثل أو المختلف جمعا يشلّ الحركة ويشدّ إلى الآخر، المؤتلف أو المختلف. ومع الانتقال من الحقيقي إلى المجازي

تنفتح المادّة على متصوّر قيمي هو «الاستكراه». إذ ورد «في الحديث: أنَّ النبيَّ، صلّى الله عليه وسلّم، كرِهَ الشِّكالَ في الخيْلِ؛ وهوَ أنْ تكونَ ثلاثُ قوائمَ مُحجَّلَةً وواحدةٌ مطلَقَةً تشبيها بالشّكالِ الذي تُشْكَلُ به الخيْلُ»[177]. وأشار أبو منصور الثعالبي، في كتابه فقه اللغة وأسرار العربيّة، إلى هذا الاستكراه في «التحجيل» إذا كان «في يدٍ ورجلٍ من خلافٍ» لأنّه «الشّكال وهو مكروهٌ»[178].

والاستكراه، بما هو حكم قيمي، في علاقة بالشّكال بما هو رمز للقيد والثبات. أمّا سبب الاستكراه للشّكال المجازي فهو غير محدّد عند البعض، ويردّه ابن منظور إلى سببين محتملين: الأوّل هو التطيّر، يقول: «وإنّما كرِهَهُ لأَنَّهُ كالمشْكولِ صورَةً تفاؤلاً»[179]. والثاني هو التجربة الفاشلة، يقول ابن منظور: «ويمكن أنْ يكونَ جرَّبَ ذلكَ الجِنْسَ فلمْ يكُنْ فيه نَجَابَةٌ»[180]. وقد نجد في مصادر أخرى ما يعلّل ذلك الاستكراه. فالذي تنصّ عليه كتب أخبار الأدب التي تعكس حياة العربي في علاقته بالخيل، وتنصّ عليه التجارب الشعريّة المختلفة، هو تلازم «الفرس» ومتصوّر «الحركة». بل إنّ مقاييس «العتق» و«الجودة» و«الكرم» في الخيل متّصلة بهذا المتصوّر[181]. والسّبب في ذلك أنطولوجي يتّصل بحياة الفرد البدوي الذي يسري ليلًا ويُغير على القبائل ويطارد في الصّيد ويهرب من العدوّ الغالب. وهذا يقيم الدّليل على أنّ استكراه الشّكال، في باب شيّات الخيل، راجع إلى إيحائه بـ«القيد» و«الثبات». وتقييد حركة الخيل تعطيل لانطلاقها في طلب الخير مادام معصوبًا بنواصيها[182].

في إطار هذه الرؤية الأنطولوجيّة تختزن مادّة (ش ك ل) متصوّر الاستكراه الناتج من الجمع بين مختلفين جمعا يعطّل التقدّم ويقيّد الحركة ويثبّت المنطلق.

(2) الجمع ومتصوّر «الخلط» في مجال الألوان: تحيل مادّة (ش ك ل) وبعض مداخلها، في مجال الألوان،على متصوّر «الخلط»[183] . وقد اتفقت المعاجم على أنّ «الشُّكْلَة»: حُمْرَةٌ يُخالِطُها بياضٌ[184]. وهذا هو المعنى الأصل الذي نصّت عليه مداخل المادّة في اللسان وعند ابن فارس في مجال الألوان. غير أنّ صاحب اللسان يتجاوز الخلط بين اللونين الأحمر والأبيض إلى سائر الألوان. والمزيّة في ذلك أنّه لا يوهمنا بأنّ التغيّر الحاصل في صفتيهما خاصّ بهما دون غيرهما. بل هو طارئ يطرأ على جميع الألوان كلّما اختلطت دون أن يصل بها إلى التحوّل إلى لون آخر، كما يحصل مع الألوان المركّبة الناتجة من امتزاج لونين. فالقصد من «الشُّكْلَةِ» هو ذلك الالتباس الحاصل للناظر من اختلاط لونين فتذهب بعض صفتيهما دون زوال[185]. وينصّ ابن فارس على

متصوّرَي «الخلط» و«الالتباس» مستندًا إلى قول ابن دريد: «ويسمَّى الدَّمُ أَشْكَلَ، للحمرَةِ والبَيَاضِ المُخْتَلِطيْنِ منه [...] وهو من البابِ الذي ذَكَرناه في إشكالِ هذا الأمرِ، وهو التباسُه، لأنَّها حُمْرَةٌ لابسَها بياضٌ»[186].

تراكم المادّة المعجميّة متصوّراتها تمهيدًا لتشكيل المفهوم الشامل لمصطلح «إشكاليّة». ويصبح الخلط بين لونين مختلفين خلطًا يسبب الالتباس معنى من المعاني النوويّة لذلك المصطلح كما مثّل الجمع المسبّب للقيد والثبات معنى آخر من معانيه الكامنة. غير أنّ متصوّر الخلط لم ينفصل، بدوره، عن الأحكام القيميّة. إذ مثّل الخلط بين لونين خلطًا مخصوصًا، مدخلًا من مداخل القيمة. فـ«الشكلة» في العين مقياس من مقاييس جمالها عند البعض. إذ يقال «رجُلٌ أشكلُ العَيْن»[187]. ومن صفات النبيّ «أنَّ في عينيْه شُكْلَةً»[188]. وقد وصف بقولهم: «كانَ ضليعَ الفَمِ أشْكَلَ العينِ منهوسَ العقبيْنِ»[189]. وقد تستمدّ الشّكلة قيمتها من تجاوبها مع جنيستها «الشهلة». و«الشّكلة» و«الشّهلة» صفتان في العين لكلّ واحدة منهما موضعها منها[190].

وفي التجارب الشعريّة تغنّى الشعراء بِشُكلة عين المرأة كما تغنّوا بشهلتها. يقول الشاعر مستحسنًا تلك الشُّكلة: [الطويل]

ولاَ عَيْبَ فيهَا غيْر شُكْلَةِ عيْنِها

كَذَاكَ عِتَاقُ الطَّيْرِ شُكْلٌ عُيُونُهَا[191]

والاستحسان تشكّل فنيًّا باختيار الشاعر لظاهرة «تأكيد المدح بما يشبه الذمّ»، وتأكّد بالتشبيه الذي قرّب فيه الشاعر بين عيون المرأة وعيون الصقور والبزاة التي كنّى عنها بـ«عتاق الطّير». والمشبّه به مرجع جماليّ تستمدّ منه الرؤية الجماليّة العربيّة بعض مقاييسها.

يتحوّل المتصوّر، إذًا، من السّمة الدالّة على الخلط بين لونين إلى السّمة الدالّة على الجمال. وانزلق من مجال الألوان إلى مجال الأذواق. فأحال على «الاستحسان» إذا كان الخلط نادرًا (أومأ إلى النُّدرة تميّزُ عتاق الطير، دون غيرها، بشُكلة العيون) مستحبّا، وأحال على «الاستهجان» إذا كان الخلط سبيلًا إلى «الالتباس».

(3) الجمع ومتصوّرا «المماثلة» و«التّشابه» في المجال الإنساني: يعتبر متصوّرا «المماثلة» و«التشابه» عمودَي المادّة (ش ك ل). وتُحمل بقيّة المتصوّرات عليهما. إذ ورد في اللسان: «الشّكلُ، بالفتح: الشِّبْهُ والمِثْلُ»[192]. وذكر ابن فارس في مادة (ش ك ل): «الشّين والكاف واللامُ معظم بابه المماثَلَةُ»[193]. غير أنّ هذيْن المتصوّريْن لا يبرزان إلّا في المجال الإنساني. وواضح أنّ تحقّق المتصوّرين لا يكون إلّا بعد عمليّة «الجمع» بين المتماثلين أو المتشابهين.

وقد نصّت وحدات معجميّة مختلفة من المادّة، على متصوّريْ «التشابه» و«المماثلة». منها «الشَّاكِلَةُ» و«الأَشْكَلَةُ» و«الشُّكْلَة». ولا تقتصر الدّلالة على التقارب في الحالة بين الإثنين والأكثر، وإنما تتعداها إلى التماثل في «النّاحية» و«الطريقة» و«الجديلة» و«الخليقة» و«الهيئة» و«المذهب»[194]، بتحوّل المقصود بالدّلالة من الجمع إلى الفرد. فـ«شاكِلَةُ الإنسان: شَكْلُهُ وناحِيَتُهُ وطريقَتُهُ»[195].

وتنفتح المادّة في المجال الإنساني، بدورها، على الرؤية الجماليّة فتصبح بعض الوحدات المعجميّة المشتقّة من المادّة دالّة على قيمة. إذ ورد في تاج العروس: «المُشَكَّلُ كمُعَظَّم: صاحبُ الهيئةِ والشَّكْلِ الحَسَنِ»[196]. وورد في اللسان: «والشِّكْلُ [بكسر الشين] غُنْجُ المرأةِ وغزَلُها وحُسْنُ دَلِّهَا[...] وفي تفسير المرأةِ العَرِبَةِ أَنَّهَا الشَّكِلَةُ، بفتح الشين وكسر الكاف، وهي ذاتُ الدَّلِّ، [...] والشِّكْلُ للمرْأَةِ: ما تتحسّنُ بهِ منَ الغُنْجِ»[197]. وقد تجاوز المتصوّر الجمالي الحيّز الطبيعي إلى التعبير عن مظاهر الجمال الصناعيّة، فاستمدّت بعض أشكال الزينة ووسائلها أسماءها من مادة (ش ك ل)؛ فـ«الأَشْكَالُ: حَلْيٌ يُشَاكِلُ بَعْضَهُ بَعْضًا يُقَرَّطُ بِهِ النِّسَاءُ»[198]. ومنه «شَكَّلَتْ المرْأَةُ شَعْرَها: ضَفَرَتْ خُصْلَتَيْنِ من مُقَدّمِ رَأْسِهَا عن يَمينٍ وعن شِمَالٍ ثمَّ شَدَّتْ بها سَائِرَ ذَوَائِبِها»[199].

وبقدر ما تحيل المادّة، في بعض مداخلها، على حسن الهيئة والشّكل، تحيل على فساد فيهما عائد إلى تشوّه بيولوجي. فقد أورد أصحاب المعجم الوسيط: «والخنثَى المُشْكِلُ: ما لا يُتَبَيَّنُ من أيِّ الجنسيْنِ هو»[200]. وبهذا المدخل المعجمي تنعقد علاقة التجاوب والتجانس بين المجالات (الحيواني واللوني والإنساني). فالجنس المشكل ملتبس كاللون المشكل مختلط ملتبس كقوائم الفرس المشكّلة مختلطة ملتبس أمرها على الناظر فلا يفرّق بين الرجلين واليدين. فعلى «الجمع» و«الخلط» قام «الالتباس» في كلّ المجالات. وسواء كان الجمع والخلط جمع تشابه وتماثل أو جمع اختلاف، فإنّهما

العلّة التي تسبّبت في الالتباس. وعلى الالتباس تحدّدت القيمة الجماليّة في كلّ مجال من هذه المجالات.

لقد توزّعت القيمة الجماليّة المستوحاة من مادّة (ش ك ل) على حكمين: استكراه قارّ واستجادة مشروطة. فاستجادة المُشكّل من الخيل مشروطة بوجود الغرّة، واستجادة الألوان المشكلة مشروطة بتخطّيها لشنعة الالتباس، والشكلة في العين لم يعدّها علماء اللغة من المحاسن المشهورة[201]، واستجادة المُشَكّل من الرّجال مشروطة بحسن الهيئة والمذهب والقصد. أمّا الاستكراه فهو حكم ملازم للالتباس الحاصل من كلّ عمليّة جمع وخلط غير دقيقة.

إنّ غلبة قيمة الاستكراه على الذوق الجمالي حول ما يتفرّع عن المادّة المعجميّة الأصليّة من صفات ومعان، هو الذي سيوجّه دلالة مصطلح «إشكاليّة» كما سيتجلّى في مستوى التفكير المجرّد مجسّدًا في العلوم العرفانيّة والأدبيّة.

ج- الدّلالات المستعملة في التفكير المجرّد

يمكن أن نتبيّن دلالات المصطلح وفق الميادين المعرفيّة التي ظهرت فيها. وهي دلالات تختلف باختلاف الميادين ذاتها. وقد يرجع ذلك الاختلاف، وإن كان بسيطًا، إلى عدم استقرار المصطلح في ميدان من تلك الميادين. ولعدم استقراره أسباب متنوّعة تعوق عمليّة تمكّنه في ميدانه[202]. ومع ذلك فإنّ تقصّي المعنى النواة الذي يجمع الشتات الدّلالي ضروري أثناء رحلة البحث عن القصد من مصطلح «إشكاليّة». وهي رحلة يجب أن تمتدّ في التاريخ من القديم إلى الحديث، وتنفتح على جميع العلوم التي يظهر فيها المصطلح.

يغيب مصطلح «إشكاليّة» في العلوم العربيّة القديمة، كالعلوم الدينيّة والعلوم الأدبيّة وغيرها. ورغم ذلك، فإنّ بعض لوازمه يحضر حضورًا يكشف عن وعي بالمتصوّرات المكوّنة له. أمّا في العلوم الحديثة، فإنّ المصطلح يطغى طغيانًا ملحوظًا خاصّة مع هيمنة الاتجاهات البنيويّة المستوردة من الغرب. غير أنّ ذلك الحضور لا يعكس، بالضرورة، اتفاقًا كلّيًّا حول الدّلالة المستغرقة لمصطلح «إشكاليّة».

لقد سجّل المصطلح مرورًا دلاليًّا من المحسوسات إلى المجرّدات مع تجاوز المصطلحيّ مصدر الفعل (أَشْكَلَ)، أي (إِشْكَالٌ)، إلى المصدر الصّناعي (إِشْكَالِيَّة) مرورًا بالصفة (إِشْكَالِيّ).

و(الإِشْكَالُ) في العربيّة الحديثة هو: «الأمرُ يُوجِبُ الْتِبَاسًا في الفهْمِ»[203]. و(الإِشْكَالِيُّ): «هو صفةٌ لما هو مُشْتَبَه»[204]. وهذه الوحدة المعجميّة والمدخل الذي أسند إليها مقترضان من المعجميّات الغربيّة. فهي وحدة غائبة عن المعاجم القديمة. ويعوّضها مصطلح (مُشْكِلٌ) الذي اكتنز متصوّر (الالتباس). فالمعاجم الفرنسيّة، مثلًا، تعرّف (الإشْكَالِيّ) بـ«المشكوك في أمره»[205] و«المشتبه»[206]. والمقصود بـ «المشكوك في أمره» هو «الذي يمكن إثباته مجانيًّا دون برهانٍ كاف، وتاليًا، ما يمكن اعتباره كأنّه بقي معلّقا»[207]. وبهذا المعنى عرّف الشريف الجرجاني مصطلح (مُشْكِل) القديم، قال: «المُشْكِلُ: هو ما لا يُنالُ المرادُ منه إلّا بتأَمُّلٍ بعد الطَّلَبِ»[208]. لكنّ الفرق بين الوحدتين المعجميّتين أنّ الوحدة المستحدثة تمحّضت للتعبير عن متصوّر «الالتباس» في مجال المجرّدات، أمّا الوحدة المعجميّة القديمة فقد أحالت على متصوّر «الالتباس» مباشرة إذا ما تعلّق الأمر بالمجرّدات، في حين تحيل على متصوّرَي «التشابه» و«التماثل» الموجبين للالتباس إذا ما تعلّق الأمر بالمحسوسات.

إنّ التقاء المصطلحَين، القديم والحديث، في التعبير عن متصوّر «الالتباس»، هو الذي سيبرّر التقاء مصطلحَي «إشكاليّة» و«مشكليّة» في مستوى الاستعمال. وقد عبّر عن ذلك عبد السلام المسدّي في تعريف مصطلح «إشكاليّة» قائلًا: «وهي، في الفلسفة، طبيعة المواضيع ذات الأحكام والقضايا التي يُحتمل صدقها ولكن يمسك الباسط لها عن إقرارها انطلاقًا، وشاع استعمال هذا المصطلح اليوم في النقد العام فأصبح يعني تطارح قضيّة جمليّة تتفرّع إلى مسائل متعدّدة أو يتوزّع طرْقُها على مناهج واختصاصات متغايرة ولذلك قال بعضهم: مشكليّة أو مسأليّة»[209].

يتبيّن لنا، إذًا، أنّ الاصطلاحيين القدامى انطلقوا من الوحدة المصطلحيّة (مُشكِل) في توليد مصطلحات علميّة تعبّر عن مظاهر الالتباس في الميادين المعرفيّة المختلفة. في حين انطلق الحداثيّون من الوحدة (إشكاليّ) في ذلك. والقدامى كانوا أوفياء لجميع المتصوّرات التي أحالت عليها المادّة المعجميّة (ش ك ل)، في حين كان الحداثيّون أوفياء للمعجميّة الغربيّة التي لم يروا بأسًا في الاستناد إليها ما دامت تلتقي مع المعجميّة العربيّة القديمة في التعبير عن متصوّر الالتباس، ومادامت النظريّة المصطلحيّة تسمح به وتدرجه في باب التطوّر الدّلالي القائم على مبدإ «الانحسار» (ang.intension/fr.la restriction)[210].

(1) العلوم العربيّة القديمة ومصطلح «المشاكلة»: المشاكلة اصطلاحًا رتبة في النظام الاصطلاحي لـ«المشترك». إذ يورد الجرجاني في «التعريفات»: «الاشتراك بين الشيئين إن كان بالنوع يسمّى مماثلة [...] وإن كان بالجنس يسمّى مجانسة [...] وإن كان بالعرض؛ إن كان في الكمّ يسمّى مساواة [...] وإن كان في الكيف يسمّى مشابهة [...] وإن كان بالمضاف يسمّى مناسبة [...] وإن كان بالشكل يسمّى مشاكلة [...]»[211] . فالمشاكلة اشتراك بين شيئين في الشكل مع اختلاف في المضمون. أي هي ما وضع لمعنى كثير بلفظ قليل. وهذا الوضع موجب للالتباس لتشتّت الانتباه بين المعنى الأوّل والثاني. وعلى هذا المتصوّر العمود قام مصطلح «المشاكلة» في مختلف العلوم الأدبيّة والنقدية العربيّة.

ولقد استفاد النقد الأدبي القديم من هذا التعريف الأخير في ضبط «المشاكلة بين اللفظ والمعنى» بما هي باب من أبواب «عمود الشعر» وشرط من شروطه. فعدم مناسبة اللفظ للمعنى والمقام يخلّ بشعريّة القصيدة. والاقتدار على المشاكلة بينهما يحتاج إلى «طول الدّربة ودوام المدارسة».

لقد ثبت لنا ونحن نقلّب المعاجم العربية المختصة في علوم النقد العربية أنّ اعتماد مصطلح «المشاكلة» يعود إلى جمعه بين متصوّرَي «التشابه بين مختلفيْن» و«الالتباس». والمتصوّر الثاني بسبب من الأوّل. فالمتصوّران يردّان المصطلح إلى صفة «المُشْكِل» التي تعرّف بـ«الدّاخل في أشكاله» و«الأمر الملتبس» كما مرّ بنا. غير أنّ هذا المصطلح لن يكون مناسًبا في العلوم الحديثة لما يحيل عليه من معان تتصل بالأشكال المحسوسة. وسيعوّض بمصطلح «الإشكاليّة».

(2) العلوم الحديثة ومصطلح «الإشكاليّة»: استندت العلوم العربيّة الحديثة إلى المفهوم الغربي في تعريف الإشكاليّة. والمعاجم الغربيّة الحديثة نصّت على مفاهيم إغريقيّة تجمع بين متصوّرَي «الالتباس» و«طرح السؤال»[212]. وهذا الطرح قوّته البحوث الفلسفيّة وأثرته منذ إيمنويل كانط 1724- 1804 إلى البنيويّة مع ميشيل فوكو (1926- 1984) ولويس ألتوسير (1918- 1991) وحتّى فلسفة التأويل الراهنة مع بول ريكور (1913- ؟). وقد شهد المصطلح مرورًا من مفهوم «طبيعة المواضيع ذات الأحكام والقضايا التي يُحتمل صدقها ولكن يمسك الباسط لها عن إقرارها»[213]، وهو طرح كانط، إلى «علم طرح المسائل»[214]. فمرور المصطلح من «السمة» الدّالة على طبيعة القضايا، كما يعبّر كانط[215]، إلى «العلم»، يجرّده من المفهوم المحيل على التقبّل

العفوي العاجز على الإثبات المنطقي للقضايا المعلّقة[216]، ويخلع عليه المفهوم الفلسفي المحيل على التقبّل المتعقّل الذي يعتبر الإشكاليّة مصطلحًا «يشير إلى العناصر البانية في مجال إيديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي، على نحو يتكشّف عن إطار داخلي لبنية توحّد كلّ العناصر»[217]. واعتبار الإشكاليّة علمًا يقتضي النظر إليها بما هي «منظومة من العلاقات التي تنسجها- داخل فكر معيّن- مشاكل عديدة مترابطة لا تتوافر إمكانيّة حلّها منفردة، ولا تقبل الحلّ- من الناحية النظريّة- إلّا في إطار حلّ عام يشملها جميعًا»[218].

إنّ سؤال الإشكاليّة، كما عالجته الفلسفة المعاصرة، هو سؤال المنهج الذي يمكّن من المرور من فرز المشاكل داخل فكر معيّن والكشف عن العلاقات المكوّنة لبنيتها الداخليّة الموحّدة، إلى البحث عن الحلّ الشامل الذي تهدف إليه البحوث العقلانيّة[219]. وعلى هذا الأساس جمعت بعض المعاجم الغربيّة الموسوعيّة المعاصرة، في تعريف الإشكاليّة، بين مفهومَي «الطريقة العقلانيّة في طرح المشاكل» و«مجموع المسائل المطروحة في ميدان معرفي أو فلسفي محدّد»[220]. غير أنّ المعالجة العقلانيّة للمشاكل المطروحة لم تمنع الاحتراز على عَدّ «الإشكاليّة» علمًا. فالبعض عدّها مجرّد «نظريّة» غير مكتملة، أو «هي النظريّة التي لم تتوفّر إمكانيّة صياغتها، فهي توتّر ونزوع نحو النظريّة، أي نحو الاستقرار الفكري»[221].

إنّ تنازُع العلم والنظريّة مصطلح الإشكاليّة، بما هو إشكال منهجي قد ينعكس على دراستنا، يمكن أن نردّه إلى اختلاف زوايا النظر إلى المتصوّر وإلى المحتوى التعريفي المحوري الذي يمثّله وهو محتوى لا يخلو من مشاكل يتعلّق بعضها بالدّارس ويتعلّق بعضها الآخر بمصادر القولبة كما يتعلّق بعضها باختلاف النظر إلى متصوّر الحقيقة في العوالم الممكنة وفي محيطات المعتقد[222]. فاعتبار «الإشكاليّة» نظريّة غير مكتملة يبرّره عدّها مصطلحًا يعبّر عن عمق التوتر الفكري الحاصل بين العناصر البانية في ميدان من الميادين. وهذا التعريف يردّنا إلى تعريف «الإشكاليّة « على أنّها «مجموع المسائل الخاصة بميدان معرفي مّا». فالإشكاليّة ناتجة من تصادم فكري داخلي في الميدان المعرفي الواحد. أمّا تعريف «الإشكاليّة» على أنّها علم فهو يتجاوز المسائل الدّاخليّة في الميدان المعرفي إلى منهجيّة المعالجة ذاتها. فالإشكاليّة لم تعد موضوعًا بل تصبح معالجة منهجيّة عبّر عنها كثيرون بمصطلحات مختلفة كـ: «الاهتمام بالمشكل» أو «التطارح» أو «علم طرح» أو «طريقة طرح»، ويشيع التعبير عنها بـمصطلح «التناول الإشكالي».

د- في مفهوم «الذّخيرة المصطلحيّة»

(1) المصطلح في رصيده اللّغوي العام: تتنازع المادّة المعجميّة (ذ خ ر) خمسة متصوّرات أساسيّة هي: «الحِفظ» و«الاختيار» و«الخَبْءُ» و«الاتِّخاذ» و«الجَوْف». إذ تنصّ المداخل المعجميّة عند ابن فارس على متصوّر «الحفظ». يقول: «الذال والخاء والرّاء يدلّ على إحرازِ شيْءٍ يَحفظُه»[223]. وهذا المتصوّر، بلفظه، ينفرد به ابن فارس دون غيره. ويجعله المتصوّر الأساس في الباب. وقد يكون «الحفظ» هنا هو ما ذهب إليه الزبيدي بلفظ «الخَبْء» في قوله[224]: «اذَّخَرَهُ اذِّخَارًا [...] في الأساسِ: خَبَّأَهُ لوقْتِ حَاجَتِهِ [...] والذَّخِيرَةُ: ما ادُّخِرَ، جمعُهُ الذّخَائرُ. قال الشّاعر: [الطويل]

لَعَمْرُكَ ما مَالُ الفتى بِذَخِيرَةٍ

ولَكِنَّ إخوَانَ الصَّفاءِ الذَّخَائِرُ

والذخيرة، وفق هذا المدخل، هي ما يحفظ أو ما يخبّأ. والذخيرة المصطلحيّة هي ما يحفظ، أو ما يخبّأ، من المصطلحات. أمّا ابن منظور فقد نصّ على متصوّرَي «الاختيار» و«الاتّخاذ»[225]. وعليه أخذ الزبيدي في تاج العروس[226]. وعلى هذيْن المتصوّريْن تفهم الذخيرة على أنّها الشيء المختار، والشيء المُتخَذ لإنجاز فعل من الأفعال. وتفهم «الذخيرة المصطلحيّة» على أنّها المصطلحات التي يختارها النقاد ويتّخذونها لإجراء أعمالهم النقديّة. واشترك ابن فارس وابن منظور في متصوّر «الجوف».

والمتصوّر، رغم بعده الظاهر عن الميدان الذي نخوض فيه، يمكن أن نجد له مدخلًا في مجال المصطلحيّة. فتكون الذخيرة المصطلحيّة ما استبطن داخل «المدوّنات» النقديّة.

لا يخرج المتصوّر العام لـ«الذخيرة المصطلحيّة» عمّا يترشّح من المتصوّرات المعجميّة العامّة للمادّة اللغويّة (ذ خ ر). فإذا ما تفاعلت المتصوّرات واقترنت منطقيًّا، مع توجيهها نحو الميدان المستهدف، نحصل على تعريف لغوي للذخيرة المصطلحيّة النقديّة كالتالي: «الذّخيرة المصطلحيّة هي ما يختاره النّاقد من المصطلحات ويتّخذه أداة للإجراء النّقدي وتحفظه المدوّنات في متونها». غير أنّ هذا التعريف لا يعَدّ نهائيًّا دون النّظر في استعماله المختصّ.

(2) «الذّخيرة» في الاستعمال المختصّ: رغم حضور اللفظة في اللاتينيّة[227]، فإنّ الاستعمال العلمي لـ «الذّخيرة المصطلحيّة» حديث نسبيّا في الفرنسيّة والإنكليزيّة. فقد ظهر المصطلح في الفرنسيّة في القرن السّادس عشر بمعنى «قائمة الأسماء». في حين أنّه في الإنكليزيّة لم يكتسب قيمته العلميّة المختصّة إلّا في القرن السّابع عشر. فأصبح يحيل على معنى «مجموع المصطلحات الخالصة لفنّ من الفنون»، بعدما كان يحيل في القرن السّادس عشر على معنى «مصنّف متعلّق بالفنون»[228].

ورغم انفتاح القواميس على المجالات التقنيّة المختصّة، في منتصف القرن الثامن عشر، فإنّ مصطلح «الذخيرة المصطلحيّة» لم يلق رواجًا في اللغة الفرنسيّة. ولكنه في الإنكليزيّة كان أوضح بفضل مختصين في علوم الطبيعة. ففي سنة 1837 أعطى الفيلسوف الإنكليزي ويليام فيفل (William Whewell) للمصطلح قيمته العلميّة الخالصة بتعريفه كالتالي: «هي نظام من المصطلحات المستعملة في وصف مواضيع التاريخ الطبيعي»[229]. ومع تطوّر الدّلالة الخاصّة للمصطلح وقع التخلّص من المتصوّر المحيل على «سلسلة من الأسماء المبوّبة وفق قوانين التصنيف» إلى المتصوّر المحيل على «نظام من القيم المحدّدة تحديدًا تبادليًّا»[230] .

وقد استفادت قواميس اللغة الموسوعيّة، في وقتنا المعاصر، من التعريف المختصّ. فعرّفت الذّخيرة بـ: «مجموعة مصطلحات، خاصّة بميدان من الميادين، مصنّفة تصنيفًا منهجيًّا»[231].

تلتزم الذّخيرة، إذًا، بميدان معرفي واحد (كيمياء، فيزياء، تقنية، نقد،...) كما تلتزم بالتصنيف المنهجي.

وهذا من الخصائص المميّزة للذخيرة وإن كانت المراجع لا تسعف بشكل الترتيب المنهجي الواجب اتّباعه أثناء التصنيف.

* * *

تبدو، إذًا، «الذخيرة المصطلحيّة النقديّة»، في ظاهرها، حصيلة إجراء علميّ منهجي واضحة الأهداف. غير أنّها، في ما وراء ذلك، تستبطن قضايا إبيبستيميّة خطيرة ناجمة عن اختراق «الذّاتي» لـ«الموضوعي». فهذه الذّخيرة، بما هي مجموعة وحدات مصطلحيّة منتقاة، ليست من طبيعة المجموعات المنطقيّة المجرّدة (كالمجموعات الرياضيّة) التي تعود إلى نظام مفهومي

افتراضي- استنتاجي (déductif - Système Hypothético)أو من طبـيعة المجموعات العلمـيّة التجريبـيّة (كالمجموعات الطبيعيّة أو المجموعات الاجتماعيّة)، التي تعود إلى نظام مفهومي قوامه الملاحظة والاستقراء والاختبار، كما أنّها ليست من طبيعة مجموعات الأسماء المحيلة على تقنيّات محسوسة (كمجموعة مصطلحات ميكانيك الطّائرات أو مجموعة مصطلحات تقنيات الاتصال) والناتجة من بنْيَنَة عمل تطبيقيّ وتنظيمه (Système obtenu par la structuration et la régularisation d'une pratique)، وهذه المجموعات كلّـها ذات خاصّيّة «علميّة- تقريريّة» قابلة للخضوع إلى معيار «التـصديق أو التّكذيب» (Critère de falsifiabilité)، إضافة إلى كونها «جماعيّة مطلقة». وإنّما الذخيرة المصطلحيّة النقديّة من طبيعة المجموعات المصطلحيّة «الإنسانيّة- الإنشائيّة» التي لا تخـضع لثنائيّة «التصديق والتكذيب»، وغالبًا ما تكون «فرديّة» أو «جماعيّة محدودة». وهي حصيلة «نظام مستنبط من دلاليّة خطابٍ متلاحمٍ يهفو إمّا إلى اكتشاف حقيقة خارجيّة وعرضها (ديانة، نظريّة فلسفيّة، خطاب أيديولوجي)، وإمّا إلى بناء مجموعٍ مفهوميٍّ (Ensemble notionnel) يكون ثقافيّا وذاتيَّ التعريف وذاتيّ التقييس (القانون، الخطاب التنظيري المعياري)»[232].

وبناء على الاختلاف بين خاصيّة كلّ مجموعة وطبيعة النّظام المفهومي الذي ترجع إليه، يبدو «الإنشائي» منها أكثر عرضة للطعن وغير محصّن من «الإشكاليّات» لأنّه، ببساطة، غير منزّه عن الأهواء الذاتيّة والإملاءات الثقافيّة والنعرات الأيديولوجيّة، التي تغلّب مصطلحات على حساب أخرى، وتجبر المصطلحي على خيارات بنائيّة وتصنيفيّة دون أخرى. ولعلّ هذه «الشوائب»، إلى جانب العوائق الفنيّة الإجرائيّة، من بين الأسباب التي جعلت من «المصطلحيّة الخالصة» (La Terminologie pure) «مجرّد وهم»، كما يقول ألان راي[233].

وما دام اختيارُ الرّجل قطعةً من فكرِه، وفكرُه قطعةً منه، فإنّ الذخيرة المصطلحيّة النقديّة قطعة من فكر أصحابها، وخاصّيّة من خاصّيّاتهم الحميمة، بل وعنصر مثبت لـ«هويّتهم النقديّة الذاتيّة». لذلك عاملوا «الذخيرة المصطلحيّة الشخصيّة» معاملة «الكسب الثمين» و«الزاد المعرفي» الذي يعتزّ الفرد بملكيّته له ويهفو إلى ضمان حقّه في ملكيّته، فسارع القدامى إلى إشهار سبقهم في تحصيله ونادى المعاصرون بتفعيل مواثيق «حقوق التأليف» وتكريس قوانين «براءة الاختراع». غير أنّ هذا الملك قابل للاقتراض من قبل آخرين، ما داموا يعترفون لصاحبه بالسّبق

في الوضع والرّيادة في الاختراع، وطالما كانت لهذا المِلْك قيمة نافذة[234]. فبين الذّخيرة المصطلحيّة وصاحبها علاقة تتجاوز «الاتخاذ الوظيفي»، اتخاذ المصطلحات وسائل للقراءة، إلى «التعبير» عن أصحابها ثقافةً ورؤيةً ومشروعًا. وقياسًا على قول القائل: «الأسلوب هو الرّجل»، نقول: «الذّخيرة المصطلحيّة النقديّة هي النّاقد».

ونعتقد أنّ الجمع بين متصوّريْ «الإشكاليّة» و«الذخيرة المصطلحيّة»، في أحد أقسام هذه الدّراسة، يوجّه عناصر البحث نحو نقطة التقاطع بين «النّاقد» و«مصطلحاته». وبذلك، لا يميل عملنا إلى البحث في خصائص النقّاد فيصبح سيرة علميّة توثيقيّة، كما لا يميل إلى البحث في الخصائص الفنيّة الضيّقة للمصطلحات فيصبح دراسة معجميّة لغويّة. فالذي نؤمن به أنّ جزءًا من «عالم» المـصطلحات خارجيٌّ، وأنّ نصيبًا من حقيقته لا يكمن في ذاته المكتملة شكلًا ومتصوّرًا، بل يكمن في علاقاته بمستعـمليه (منتجين ومستهلكين)، وفي تاريخــه، وفي سياقــاته الخارجيّة. فليــس المصطــلح كائنًا لغويًّا مستقلًّا أو معزولًا أو مجهول الهويّة، بل هو «صنيعة» مشتركة بين رجالات كُثْر وإن وضَعَه واحدٌ، ونتاج تفاعل عدة سياقات وإن نجم في واحد وبرز، وثمرة تراسل بين ميادين مختلفة وإن احتضنه واحد ورعاه، وحصيلة تبادل بين ثقافات متنوّعة وإن أخصب في واحدة واشتهر. وكلّ ذلك يكشف عنه «حضور» النّاقد في «الذخيرة المصطلحيّة».

وإذا ما رمنا محاصرة الأهداف الأساسيّة في «إشكاليّات الذخيرة المصطلحيّة النقديّة» لدى النقّاد العرب المعاصرين، يمكننا ضبطها في واحد أساسي هو التحقيق في «تاريخ المصطلحات وميادينها الأصول وثقافاتها الأمّهات وسياقاتها الأوائل»، أو ما يطلق عليه عادة «المرجعيّات المصطلحيّة»، لنرى مدى توفيق النّاقد في التقريب بين المتباعدات زمنيًّا وثقافيًّا ومعرفيًّا، من جهة، ودوافعه في ذلك التقريب، من جهة أخرى. إنّنا، إذًا، أمام «إشكاليّات» تتعلّق بـ«حركيّة المصطلح». ولمّا كانت المرجعيّات كثيرة ومتنوّعة تكشف عنها الجذاذات الكثيرة التي نعتمدها في رصد هذا الهدف، وكانت «الحركيّة» متنوّعة بتنوّع الزّمان والمكان اللذين يؤطّرانها، خيّرنا توزيع البحث في هذا الهدف إلى فصليْن بناء على طبيعة «الحركة المصطلحيّة» وعلى اختلاف الأصول المصطلحيّة: واحد نسميه «انزلاق المصطلح العربي القديم إلى النقد العربي المعاصر»، والآخر نسميه «نُقلة المصطلح الغربي إلى النقد العربي المعاصر».

إنّ هذا الهدف يكشف، في اعتقادنا عن جزء من حقيقة المصطلح المعتمد في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وعن جزء من إشكاليّاته. غير أنّ الحقيقة لا تكتمل إلّا باكتشاف «العالم الدّاخلي» الذي شكّله النّاقد لذلك المصطلح. وهذا أمر نتبيّنه في قسم ثان نسمّيه «إشكاليّات الإجراء المصطلحي». لكن ما الذي نقصده بمصطلح «إجراء» تحديدًا؟ هل المقصود هو ما يُعرف، عادة، بـ«التطبيق»، بحيث يكون الخطاب النقدي محصورًا في قراءة النصوص تفسيرًا وتأويلًا؟ إنّ الذي نطلبه من هذا المصطلح أكثر ممّا شاع من معانيه عند العامّة. ولنا في متصوّراته اللغويّة ما يسوّغ لنا هذا التجاوز.

هـ- في مفهوم «الإجراء المصطلحي»

(1) البناء المعجمي للمتصوّر: شاع بين الدّارسين، داخل الجامعات وخارجها، أنّ «الإجراء» اسم مرادف لـ«التطبيق» الذي يعني تحويل الفكرة إلى واقع. وإثباتًا لذلك يعرّف عبد السّلام المسدّي «الإجراء» بقوله: «هو لفظ يطّرد في لغة المفكّرين العرب المعاصرين ورغم تنوّع سياقاته فإنّه يتمحّض غالبًا للدلالة على عمليّة تحويل الفكرة إلى واقع مطبّق على منوالها أو على تغيير يسبّبه الطّرق النّظري للممارسات التطبيقيّة. وعلى هذا الاعتبار يُطلق على كلّ موقف هدفه تحويل الواقع في ضوء فكرة معيّنة أو منهج نظريّ متكامل أنّه موقف إجرائيّ»[235]. ومال المصطلح عند المعاصرين إلى تحقيق هدف «جزائي»، فبالإجراء يقف الناقد على صواب النظرية التي يحاول تطبيقها أو يثبت خطأها وقصورها على استيفاء المنجز. فمعظم الدراسات التي يعدّها أصحابها إجراء/ تطبيقًا لمقولات تجريدية غايتها «اختبارها» و«تقييمها». فأجرى النقاد المعاصرون مقولات البنيوية على النصوص القديمة والحديثة لاختبار نجاعتها. وأجروا مقولات السيميائية على المنجز الأدبي في شتى العصور لامتحان جدواها. وطبقوا مقولات اللسانيات المعاصرة على «الخطاب» المكتوب والشفوي لاختبار نظامها...[236].

وبعيدًا من منطق «الجزاء»، ينهض الجذر (ج، ر، ي) عند ابن فارس الذي يقول: «الجيم والرّاء والياء أصْلٌ واحدٌ، وهوَ انسِيَاحُ الشَّيْءِ[237]. و«الجَرْيُ» و«الانسياحُ» متصوّران محيلان، في مجال المحسوسات، على «الحركة السّريعة»[238].

ويبدو أنّ متصوّر «الانسياح»، هو المتصوّر الأصل الوحيد، ولم يفارق مجال المحسوسات. وإذا ما انزلق «الانسياحُ» من المحسوسات إلى المجرّدات، يحيل على متصوّرات «الاتصال»

و«الـدّوام» و«الاسترسال»[239].

ولا تقطع متصوّرات «الدّوام» و«التواصل» و«الاسترسال» مع «الحركة». إذ «الدّوام» و«التواصل» حركتان في الزّمن. وقد يكون «الاسترسال» حركة في النفس. وشاهده بيت الشمّاخ الذي يورده ابن منظور في اللّسان[240] [الوافر]:

تَقَطَّعُ بيْنَنَا الحاجاتُ، إلّا حَوَائِجَ يُحْتَمَلْنَ مَعَ الجَرِيِّ

ويبدو أنّ المصدر القياسي «إجْرَاءٌ» مولّد حديثًا، فهو غير مذكور في اللّسان لابن منظور، ولا في معجم مقاييس اللغة لابن فارس. و«الإجراءُ» مصدرًا من الجذر (ج، ر، ي) غير مذكور في المعجم الوسيط[241]، ولا في المنجد في اللغة والأعلام[242]. ولكنّ ذاك المصدر من الجذر (ج، ر، ي) مذكور في الألفبائي القاموس الجديد[243]. فالإجراء، هنا، مصدر اتّصل بالجذر النّاقص اليائي وبالفعل المزيد بهمزة المحيل على «التعدية».

ولئن لم يُذكر المصدر «إجراء» ضمن المادّة (ج، ر، ي) في بعض المعاجم الحديثة، فإنّه ذُكر في المادّة المعجميّة (ج، ر، و)[244]. ففيها يتصل الإجراء بالجذر النّاقص الواوي وبالفعل اللازم المزيد بهمزة المحيل على «الصيرورة». وهذا لم يُذكر في اللسان، وإن ذُكر الفعل المزيد بهمزة وذُكر معنى الصيرورة[245].

فـ«الإجراء»، إذًا، مصدر تتنازعه مادّتان، ويُردّ إلى صيغة صرفيّة واحدة هي (أفعل) يتغيّر معناها بتغيّر حرف العلّة في كلّ مادّة. وبتغيّر المادّة ومعنى الصيغة تتنوّع المتصوّرات.

والمتصوّرات التي تحيل عليها المادّة (ج، ر، و) في مختلف المعاجم القديمة والحديثة هي: «التوالد» الذي يجسّده «التكاثر»، في المجال الحيواني، ويجسّده «الإثمار» في المجال النّباتي، و«الثّبات على الشيء» الذي يعبّر عنه «الصّبر والتوطين عليه» و«الاطمئنان إليه»، و«النّضارة» المتصور الذي تحيل عليه لفظة «الجروة» بمعنى «الثمرة أول ما تنبت غضّة».

أمّا المادّة (ج، ر، ي) فتحيل على متصوّر «الانسياح» و«القصد» و«التكليف». وقد يتجاوب متصوّر «التكليف» مع متصوّر «التفويض» الذي هو من معاني «أجرى».

* * *

تعدّدت المتصوّرات التي يحيل عليها الجذران (ج، ر، و) و(ج، ر، ي). واكتسب «الإجراء»، كحدث في علاقة بذينك الجذرين، معاني جديدة. غير أنّ تلك المتصوّرات، القديم منها والمستجدّ، لا تسعفنا في ضبط متصوّر «الإجراء»، عامّة، ومتصوّر «الإجراء المصطلحي»، خاصّة. لذلك ستمثّل عودتنا إلى المراجع المختصّة لضبط المصطلح ضرورة منهجيّة.

(2) الإجراء في النّظريّة المصطلحيّة: نعتقد أنّ «الإجراء المصطلحي»، ونقصد به العمل الذي وصفه آلان راي بـ«العمل المصطلحي الأساسي» (Le Travail terminologique fondamental)[246]، هو نشاط معرفيّ (Activité Cognitive)[247]، نظامي (Systématique)[248]، بنائيّ وتأسيسي (Constructive et constitutive) [249] سواء كان ذاك النشاط استنباطيًّا مسبقًا ([Activité] Prescriptive) أو وصفيًّا لاحقًا ([Activité] Descriptive)[250]. وهذا النشاط يتمّ على مراحل تحكمها علاقاتٌ تعاقبيّة منطقيّة. ويمكن تشكيل تلك المراحل في سلسلة ذات ثماني حلقات:

(أ) الدّافع المصطلحيّ: وهو عبارة عن مثير يشغل المصطلحي، فيتملّكه الإحساس بوطأة الحاجة إلى تأسيس المعرفة أو تنظيمها أو وصفها أو تقعيدها (Formulation) أو الارتقاء بها إلى مستوى التجريد والتكثيف (Abstracting and Condensing) أو نقلها من ميدان إلى آخر أو ترجمتها أو تخزينها أو توثيقها (Documentation) أو نشرها أو تقييسها (Normalisation)[251]. كما قد يتملّكه الإحساس بثقل مسؤوليّته كمفكّر وعالم مهمّته البتّ في المعرفة. وغالبًا ما يكون الدّافع «فراغًا مصطلحيًّا» أو «تسيّبًا مصطلحيًّا». والوعي بالدّافع المصطلحي مهمّ للمرور إلى الحلقة الثانية. وهي «التوليد المصطلحي».

(ب) التوليد المصطلحي: ويسمّيه آلان راي (Néo - terminisme) فصلًا له عن «التوليد المعجمي» (Le Néologisme)[252]. وهو استجابة عمليّة للدّافع. ويمثّل الفعلَ المصطلحيَّ الحقَّ الذي يقوم على استنباط الألفاظ المخصوصة التي تستوعب المتصوّرات وتمثّلها. ويكون التوليد بالخلق من عدم(Création Terminologique/Forming of Terms) ، أو بالاشتقاق من موجود، أو بالاستعارة من مجاورٍ (Adaptation des Termes)، أو اقتراض من غريبٍ (L'emprunt Terminologique)[253] ...غير أنّ «التوليد» مرهون بشروط نسمّيها «الشروط المصطلحيّة».

(ج) الشروط المصطلحيّة: وهي، وإن تعلّقت بالمصطلح، فإنّها ليست في حِلٍّ من «المصطلحي» كباثّ و«القارئ» كمتقبّل[254]. إذ يُشترط في «المصطلح»، من بين ما يُشترط فيه، أن يكون مُلِمًّا بسمات الشيء الذي يحيل عليه، مستوعبًا لكلّ صفاته. وإذا ما تمّ له ذلك تحقّق «شرط الاستيعاب المصطلحي»[255]. و«الاستيعاب» مفتاح الشرط الثاني وهو «الإقناع». إذ لن يقدر مصطلح مثلوم، أو مبتور، أو عاجز، على إرواء المتقبّل واقناعه. وبعبارة أخرى لن يقدر على تحقيق التواصل بين الباثّ والمتقبّل. وكلّما كان المصطلح مقنعًا، شكلًا ودلالةً، كان مقبولًا مستساغًا[256]. و«المقبوليّة» هي الشرط الثالث. إنّ احترام المصطلح لهذه الشروط، وخضوعه لهذه المعايير، يجعلانه أداة فكريّة، شرعيّة، محصّنة، قابلة للتفعيل والاستثمار.

(د) تفعيل المصطلح: وهذا مصطلح يختزل ما يُعرف في البحث المصطلحي الفرنسي بـ (Emplois et Usages des Termes)[257]. والتفعيل، عندنا، هو إضفاء الحيويّة على المصطلح بجعل هذه الوحدة اللغويّة المختصّة فاعلة في سياقها منفعلة به، توجّه الخطاب وفق متصوّراتها الثابتة، وتقبل سمات جديدة تفرضها عليها مرجعيّة جديدة، فتستوعبها بفضل حصوصيّتها المرنة[258]. وما تفعيل المصطلح إلّا دفعٌ به إلى مجــاهل المغامرة التداوليّة حيث يُختبَر ويُمتَحَن على الصمود والنّجاعة. غير أنّ ذلك لا يعني التخلّي عنه بمجرّد إلقائه في يمِّ التداول، بل إنّ أصالة المصطلح تظهر عند معاودة استعماله، والثبات على توظيفه دون غيره من «المرادفات».

(هـ) الثبات المصطلحي: ويقابله في الفرنسيّة مصطلح (La Stabilité des termes)[259]. والمقصود به الحفاظ على شكل المصطلح ومفهومه. وهو أمر موكول إلى مولّده (فردًا أو مجموعة). فإذا ما اقتنع المصطلحي بخصوصيّة كلّ مصطلح شرعيّ وبطلان الترادف والازدواج، ثبت على المصطلح الواحد كلّما اقتضاه السيّاق فلا يغيّر فيه شيئًا إلّا لسبب منطقيّ (ضرورة علميّة أو ضرورة تداوليّة..)[260]. وثباته عليه تأكيدٌ له وترسيخٌ، ونفيٌ للتسيّب والفوضى. ومقياسُ «الثبات المصطلحي» هو سيرورته في خطاب صاحبه.

(و) السيرورة المصطلحيّة: والمقصود بهذا المصطلح ما سمّاه فرنسوا غودان بالفرنسيّة (La Circulation des terminologies) وعالجه، كما فعل العديد من المصطلحيّين، ضمن مسألة «تعميم المعرفة» (La Vulgarisation des savoirs) في علاقتها بالإشكــاليات المصطلحيّة[261]. والسيرورة ثنائيّة، داخليّة (داخل المدوّنة الواحدة، وداخل المعرفة الواحدة، وداخل

اللغة الواحدة) وخارجيّة (خارج اللغة الواحدة بخاصّة)[262]. فكما يحرص المصطلحي على استثمار مصطلحه في نتاجه المتنوّع، يحرص على تسويقه خارج ذلك النتاج بالشكل الذي أراده له (مثلما تفعل المجامع اللغويّة في المعاجم). فيعدّل الانحرافات إن وقعت، وينبّه إلى السّقطات إن حصلت، ويخلّصه من الشوائب إن خالطته[263]. وفي إطار ما يعرف بـ«عالميّة المصطلح» قد يسافر المصطلح خارج الحدود التي نشأ فيها، سواء بتصريح من صاحبه أو دون تصريح، لأنّه اكتسب صفة الشّياع. فيتسرّب إلى لغات أخرى محافظًا على قدر لا بأس به من متصوّراته الأصول. وليست حركة المصطلح، أو سيرورته، محصورة في المكان، وإنّما هي حركة في الزمان، أيضًا. وما دوام المصطلح وطول حياته إلّا علامة على فاعليّته وقدرته على أداء وظيفته.

(ز) الوظيفة المصطلحيّة[264]: وهي تحيل على المهمّة التي أوكل إلى المصطلح تحقيقها في السياق الذي ورد فيه. وما المصطلحات، عامّة، إلّا أدوات سيميائيّة لتعيين الأشياء والأفكار والأعمال وجوانب هامّة من تجاربنا من أجل تيسير التواصل بين البشر وتسهيل حياتهم[265]. فالمصطلحات شاهد على غائب. وهي ميثاق معنوي بين المنتج والمستهلك. يستثمره المنتج حتّى يضبط خطابه ويقدر على تنظيمه وتبويبه ثمّ تبليغه. ويستثمره المستهلك حتّى يتعرّف إلى الأفكار والمتصوّرات التي يتحدّث عنها المنتج فيحصل التواصل الذهني بينهما. فالمصطلحات بمثابة العلامات التي توجّه المتقبّل والأمارات التي ترشده. إنّها، من هذه النواحي، ذات وظائف تعيينيّة وتعليميّة وتواصليّة وأنطولوجيّة (إذ بواسطة اللغة، عامّة، والمصطلحات، بخاصّة، يمكن للإنسان أن يتموقع في الوجود ويحدّد مواقع الآخرين[266]). وقد تكون هذه الوظائف دنيا، تُضبط انطلاقًا من علاقتها بطرف من أطراف عمليّة التواصل المصطلحي، لكن للمصطلحيّة وظيفة أخرى عامّة تتجاوز شروط الممارسة والتواصل إلى الفلسفي الكامن في «الميتا لغوي» (Linguistique-Extra). وهذه الوظيفة «الميتا لغويّة» نتبيّنها في «الغاية المصطلحيّة».

(ح) الغاية المصطلحيّة: وهذه الغاية تضبط انطلاقًا من الأبعاد الفلسفيّة العامّة للممارسة المصطلحيّة. فالمصطلحات أمارات وعلامات لا تدلّ على ما تحيل عليه من متصوّرات فحسب، وإنّما هي دالّة على الخلفيّات المعرفيّة لمنتجيها وكاشفة عن مشاريعهم الكبرى[267]. وما من أهمّيّة للإجراء المصطلحي، كما تبيّن لنا، إلّا تأسيس المعارف المستحدثة، وبناء الرؤى الجديدة، وتشييد النظريّات البديلة. فالإجراء المصطلحي ليس غاية في ذاته، بل هو وسيلة وأداة.

خاتمة

أفادنا التحليل السّابق بأنّ «الإجراء المصطلحي»، بوجه عامّ، هو بناءٌ لمعرفة جديدة، وأنّ «الإجراء المصطلحي النقدي»، بوجه خاصّ، تشييد لنظريّة نقديّة مستحدثة، وأنّ «الإجراء المصطلحي النقدي الحداثي العربي»، بشكل أخصّ، محاولة لتأسيس رؤية نقديّة حداثيّة قد يرتقي بها البعض إلى مرتبة النظريّة في حين يسقط بها البعض الآخر إلى مرتبة المحاكاة المشوّهة.

فهل يمكن القول، إذًا، أنّ «إشكاليّات الإجراء المصطلحي في الخطاب النقدي العربي الحداثي» هي ذاتها «إشكاليّات النظريّة النقديّة العربيّة الحداثيّة» أثناء تشكّلها؟ إنّ الاقتناع بهذه المطابقة دونه صعوبات جمّة. فالذي يشيع بين العامّة وأهل الاختصاص، على السّواء، هو أنّ النقّاد العرب ما زالوا، إلى وقت متأخّر، يبحثون عن «نظريّة نقديّة عربيّة ثانية» اقتنعوا بكونها في حكم المأمول الذي لن يتحقّق. كما أنّ الكثير منهم يتهيّب من الادّعاء بكونه ينظّر لنقد عربي حداثي، وإن جاء بمصطلحات لم يعرفها الأوائل، في حين لا يتورّع من نعت أفكار جديدة في الغرب بكونها «نظريّة»، أو تسمية مقولات القدامى وآرائهم بـ«النظريّة». بل إنّ الواقع الفكري العربي المعاصر غالبًا ما يتحاشى، أثناء توصيف آرائه الذاتيّة ومقولاته الذهنيّة في مجال من المجالات العلميّة، مصطلحَ «نظريّة»، ويميل إلى تعويضه بمصطلح «رؤية»، أو «مشروع» أو «قراءة». واستعمال المفكّرين والنقاد العرب المعاصرين لمصطلح «نظريّة» أو أحد مشتقاته محصورٌ، غالبًا، في بعض معانيه المعجميّة. وهذه حال مفارقة لما يجري في الغرب. فالغربيون لا يتحرّجون من إطلاق مصطلح «النظريّة» على ما يستحدثون من مقولات في شتّى المعارف والمجالات رغم إيمانهم بغموض هذا المصطلح وعسر ضبطه. كما لا يتحرّجون من الحديث عن «نظريّة» كلّما اجتمعت لديهم «مصطلحات جديدة» تعبّر عن رؤية جديدة في المجال المعرفي الواحد[268]. لذلك يعدّدون النظريّات ويخصّصونها. فـ«النظريّة الأدبيّة» ليست «النظريّة الاجتماعيّة» ولا «النظريّة الثقافيّة»... وقد تتعدّد النظريّات في المجال المعرفي الواحد. فـ«نظريّة النصّ»، في مجال النقد الأدبي، ليست «نظريّة التقبّل» ولا «نظريّة التناصّ»... بل إنّ «نظريّة قريماس» ليست «نظريّة باختين» ولا «نظريّة غولدمان»...

إنّ هذه المسوّغات تغرينا بالحديث عن «نظريّة نقديّة عربيّة حداثيّة معاصرة» قوامها «المصطلحات الجديدة»، وإن لمْ يَعِها أصحابها أو لم يعبّروا عنها تعبيرًا صريحًا. فالفعل التنظيري

ليس بالضرورة فعلًا واعيًا. والذي أثبته المفكّرون هو «أنّنا جميعا نفكّر نظريًّا بطريقة نحن لسنا على وعي بها غالبًا»[269]. وقد أكّد جابر عصفور هذا الرأي حين اعتقد أنّ «النّظريّة ممارسة اجتماعيّة، نشاط يعمل أغلب الوقت دون أن ينتبه إليه أحد»[270]. بل إنّ بعض البديهيات من قبيل «لا نظريّة دون مصطلحات، ولا مصطلحات معزولة عن نظريّتها» ترسّخ اعتقادنا بوجود تفكير نظريّ في الخطاب النقدي الحداثي العربي المعاصر، وإن كان تفاريق. على أنّ صفة «العربي» اللاحقة بـ«التفكير النّظري» لا تحيل على «الجنس أو العرق» بقدر إحالتها على «الثقافة». إذ لا علاقة للنظريّات بالجنس أو العرق، ولكنّها قد تـتأثّر بخـصوصيّة الثقافة أو أفكار المجموعات المتناسقة.

لذلك نهفو إلى إثبات أنّ «إشكاليّات الإجراء المصطلحي في النقد الحداثي العربي المعاصر ما هي إلّا توتّر ونزوع نحو النظريّة النقديّة العربيّة الحداثيّة المعاصرة». وهذا الهدف مستوحى من تعريف أحد المفكّرين العرب لمصطلح «الإشكاليّة» حين قال: «الإشكاليّة... منظومة من العلاقات التي تنسجها- داخل فكر معيّن- مشاكل عديدة لا تتوفّر إمكانيّة حلّها منفردة، ولا تقبل الحلّ من الناحية النّظريّة إلّا في إطار حلّ عامّ يشملها جميعًا. بعبارة أخرى إنّ الإشكاليّة هي النّظريّة التي لم تتوافر إمكانيّة صياغتها، فهي توتّر ونزوع نحو النّظريّة، أي نحو الاستقرار الفكري». وهذا التعريف الذي يقرّب بين «الإشكالـيّة» و«النظريّة المتوتّرة» أورده جابر عصفور نفسه في أحد مقالاته[271].

لكلّ ما سبقت الإشارة إليه في هذا المدخل، سنحاول تخطّي ما رأيناه نقصًا في دراسات المعاصرين حول هذا الموضوع ومصادره، من خلال تصوّر عام يقوم على قسمين كبيرين:

- قسم خاصّ بعلاقة النّاقد بأدوات بحثه، تنقيبًا وتحصيلًا.

- قسم خاصّ بالمصطلحات ذاتها تصوّرًا ونظامًا وتفاعلًا داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر.

أمّا تبريرنا في التقسيم فيعتمد على مراعاة لأركان ما نطلق عليه «عمليّة التواصل المصطلحيّ». غير أنّنا سنهتم بركنيْن هما: «الناقد/ المصطلحي» و«الرسالة/ المتصوّر» دون البقيّة لعدّة أسباب، منها:

- الإلحاح عليهما دون غيرهما في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بعامّة، وفي كتابات أدونيس وجابر عصفور، بخاصة. وللمدوّنة سلطة. والخضوع إلى تلك السلطة التزام منهجي.

- أنّ بعض الأركان، كـ«الشفرة / اللغة المصطلحيّة» و«السّياق المصطلحي» و«القناة المصطلحيّة»، يستقطبها ركن جامع هو «الرسالة / المتصور المصطلحي» ويحيل عليها.

القسم الأوّل

مرحلة الاستيعاب

وإشكاليّات الذّخيرة المصطلحيّة

مقدّمة القسم الأوّل

«ومع ما قدمته، فإني لمّا كنت آخذًا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما لم يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك، والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات».

قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 23- 24.

«إنّ بعض سمات المصطلحات النقديّة تتغيّر بتغيّر مستعمليها».

توفيق الزيدي، في **علوم النقد الأدبي**، ص 39.

يشيع، بين معظم المصطلحيين، الاعتقاد الراسخ بـ«معياريّة» المصطلح. واعتقادهم ذاك عائد، بالضرورة، إلى خضوعهم إلى ما وضعته الأدبيّات الاصطلاحيّة من شروط لقيام المصطلح. وأبرز تلك الشروط اثنان: هما «انغلاقه» و«قابليّته للتنميط». فالمصطلح، عند هؤلاء، وحدة فكريّة مركّبة من «متصوَّرٍ مرجعي» و«رمزٍ». وكلّ رمز لا يحيل إلّا على متصوّر واحد. وإذا ما استقرّ الاعتقاد على هذا «الانغلاق»، تيسّر الإيمان بإمكانيّة «التنميط»[272]. والتنميط شكل من أشكال المواضعة والاتفاق. فهو «توحيد» للاستعمال، ونفي لـ«التسيّب» وتلاف لـ«الفوضى». وهو، من جهة أخرى، «تحييد» للإنسان و«إقصاء» له، وإيمان قويّ باستقلاليّة اللغة المختصّة. فاللغة المختصّة مواضعة موضوعيّة، وتجريد مُجرَّد. إذ لا حريّة أو اختيار، بل جبر وفريضة. لذلك عُدّ المصطلح «سلطة»، وخصوصًا إذا تمكّن وشاع.

لكن، هل يقدر الإنسان على التهرّب من هذه السلطة والخروج عنها أو الانقلاب عليها؟ ومن ناحية أخرى، هل المصطلح في حِلّ من هذا الإنسان؟ هل له من «المناعة» ما يحفظه من خروقات «الذّاتيّة» ومن إغارة «الفردانيّة»؟

لا عجب، وهذه الأسئلة تلحّ على المصطلحيين، في أن يتراجعوا عن ثوابت معرفيّة في المصطلحيّة من قبيل «الاعتباطيّة» و«استقلاليّة اللغة المختصّة عن اللغة العامّة» و«انفصال المصطلح عن الإنسان مستعملًا ومتقبّلا». فقيل: «أنّ العلاقة بين المتصوّر والرّمز في المصطلح العلمي/ التقنيّ إنّما هي علاقة اعتباطيّة» ولئن «كانت هذه هي حال المصطلح العلميّ/ التقنيّ، فإنّ حال المصطلح النقدي مغايرة تمامًا. فالعلاقة بين المتصوّر النقدي ورمزه، في أغلبها، غير اعتباطيّة»[273].

لقد حُصِرت «الاعتباطيّة»، إذًا، في المصطلح العلميّ/ التقنيّ دون المصطلح الفني. فرُدّت «اللغة المختصّة»، لغة المصطلح، إلى مجالها الأوسع، أي «اللغة العامّة». لذلك قيل: «المصطلحُ، مهما كان مجاله، لفظ عامّ»[274]. فبين ذاك «الحصر» وهذا «التوسيع» تضييق على «سلطة المصطلح» ورتقٌ لما فُتِقَ من علاقته بالإنسان. بل إنّ «الإنسان» بُعدٌ ضروري حاضر في تحديد المصطلح شكلًا ومفهومًا. ولا يتجلى حضوره في اختيار «رمز مصطلحي» مناسب للمتصورات الجاهزة، باعتماد الآليات المصطلحية المتوافرة، بل يتجلى في استنباط المتصورات وابتكار المعاني التي لا تنفصل عن الذات. فالإنسان ليس آلة توليد مصطلحات، وإنّما «خالق مصطلحات»، وفي الخلق شيء من الروح. كما أنّ «الإنسان» بعد ضروريّ في تحديد المصطلح من جهة كونه «متقبلًا». فكل فعل اصطلاحي يراعي خصوصيّة المتقبّل سواء كان فردًا أو مجموعة لغويّة محدّدة[275]. فواضع المصطلح يراعي، عند الاجتراح، الخصوصيّات البنائيّة (الصوتيّة، الصرفيّة، التركيبيّة) في لغة المتقبّل، كما يراعي خصوصيّاته الأخلاقيّة والثقافيّة والدينيّة والأدبيّة. ويراعي، أيضًا، عند ضبطه لمفهوم المصطلح، «قدرة المتقّبل التصوّريّة (La Capacité conceptuelle de l'interlocuteur)». لذلك يلجأ المصطلحيّون إلى تطعيم ما يسمّى «الخاصيّات الأصيلة» (Les Propriétés intrinsèques)، في تعريف المصطلح، بما يسمّى «الخاصّيات العرضيّة» (Les Propriétés extrinsèques). فالخاصيّات الأصيلة ثابتة، وهي متعلّقة بمنطق الجدولة (La Logique de classification)، كما أنّها تسمح بعمليّة تصنيف (Catégorisation)، أي

تصنيف أسماء الأشياء أصنافًا مختلفة بناء على المؤتلف بينها والمختلف. أمّا الخاصيّات العرضيّة فهي متغيّرة، تسمح بالانتقال من التجريد المحض (بناء نموذج ذهني مَرِن (Modèle mental flexible) إلى التخييل المرجعي (بناء نموذج في علاقة بما هو موجود في بيئتنا)، أي أنّ وظيفتها هي تقريب المتصوّر من المتقبّل من خلال إيراد سمات مفهوميّة في علاقة بالمرجع المشترك بين المتكلّم والمتقبّل. لذلك لم تعتبر صالحة إلّا في إطار التجربة المشتركة بين مجموعة كلاميّة[276]. وتلك الخاصيّات العرضيّة هي التي تسمح بـ«حركيّة المصطلح» (في الزمان أو في المكان، أو في المعرفة) وبـ«التغيّر الدلالي (La Variation sémantique)»، سواء كان جزئيًّا أو كلّيًّا. وهذا العدول يتعارض مع مبدأي «التوحيد (L'univocité) و«واحديّة الدلالة (La Monosémie) في المصطلحيّة[277]. أي هو اختراق لحصانة المصطلح وتجريد له من سلطته المطلقة. وليس أدلّ على ذلك من إلحاح البعض على أنّ متصوّرات المصطلحات لا تتحدّد، نتيجة الحضور المكثّف للخاصيّات العرضيّة، إلّا في سياقها الذي وردت فيه[278]. فكأنّنا بالمصطلح غير قادر على ممارسة سلطته إلا في حيّز محدود وسياق مخصوص.

لكلّ هذه الأسباب شكّك المصطلحيّون في خاصيّة «الانغلاق» المميّزة للمصطلح. بل هم أقرّوا له الخاصّيّة المضادّة، أي «الانفتاح».

وممّا لا شكّ فيه أنّ وراء سمة «الانفتاح» التي أُثبِتت حديثًا للمصطلح، النقدي منه بالخصوص، إشكاليات جمّة، لعلّ أوّلها ما يتعلّق بـ«العلاقة بين المصطلح ومستعمله». فالمستعمل هو الذي يجترح المصطلح، وهو الذي يصرّفه في خطابه تصريفًا وفق رغباته، كما أنّه هو الذي يتمثّل، أثناء الاجتراح، «المتقّبل» المستهدفَ بالمصطلح. غير أنّ هذا «المستعمل» ضبابي، متملّص، يوهمك بغيابه وهو حاضر. وحضوره يتجلّى في المصطلح ذاته. وقلّما يعلن عن نفسه إعلانًا صريحًا. وإذا ما أعلن عن نفسه، يوهمك بحِلمِه في الوقت الذي يمارس فيه عليك سلطة الوضع.

لقد شرّع لنا ما سبق أن نترصّد «الإشكاليّات المتعلّقة بالنّاقد مستعمل المصطلح». ولمّا كانت الذخيرة المصطلحيّة المكتسبة والموظّفة في نصوصه هي المرايا التي تعكس صورته، جعلنا عنوان هذا القسم: «مرحلة الاستيعاب وإشكاليّات الذخيرة المصطلحيّة». فـ«الذخيرة المصطلحيّة» الموظّفة في المدوّنة صنيعةٌ من صنائع النّاقد تشكلت بعد دراسة واستيعاب وتحصيل. وهي صنيعة استلهم

معظم طينتها من مشارب متباعدة زمانًا ومكانًا واختصاصًا. ولم يكن النّاقد، وهو يستلهم ما استلهمه من مصطلحات، إلّا مدفوعًا برغبات شخصيّة وميولات فكريّة وأيديولوجيّات عقائديّة، فيغلّب بعضها على بعض، أو يتصرّف في بعضها بالتحوير والتغيير ويترك بعضها الآخر دون ذلك. وابتغاء محاصرة هذه الإشكاليّات فرّعنا المصطلحات المجلوبة بحسب لغتها؛ فخَصَصْنا الإشكاليّات المتعلّقة بتعامل النّاقد مع «المصطلح العربي القديم» بفصل وسمناه بـ«انزلاق المصطلح العربي القديم إلى النقد العربي المعاصر وإشكالياته». في حين خصَصْنا الإشكاليّات المتعلّقة بتعامل النّاقد مع «المصطلح ذي المرجعيّة الأجنبيّة» بفصل وسمناه بـ«نُقلة المصطلح الغربي إلى النّقد العربي المعاصر وإشكالياتها».

الفصل الأول
انزلاق المصطلح العربي القديم
إلى النقد العربي المعاصر وإشكالياته

«لنتصوّر لحظة أنّني أقدّم كتاب دانتي إلى قرّاء عرب لا يعرفونه: هل من اللائق أن أقول إنّه مثير للاهتمام لقرابته من رسالة الغفران؟ لو فعلت هذا لنفيت فرادته وأهمّيته ولصار وجوده عرضيًّا، أو وجودًا بغيره لا بنفسه».

عبد الفتاح كليطو، **لن تتكلّم لغتي**، ص20.

«ما نعارضه هو أن نجعل العرب القدامى على شاكلة الغربيّين، وأن نُلبس أبا تمّام كساء مالارميه أو بودلير».

توفيق الزيدي، **خطاب التفاعل**، ص 24.

مدخل

لا أهميّة للحديث عن «المرجعيّات المصطلحيّة» ما لم يرتبط بالحديث عن «نشأة المصطلح» و«حركته»، دون أن يكون للأمر علاقة مباشرة بعمليّة «التأريخ». فمصطلح «المرجعيّة»، في هذا السّياق، في علاقة بـ«الزّمان» و«المكان» و«الإنسان»، بما هي عناصر مؤثرة في المصطلح توليدًا ونشأة وارتحالًا، أكثر ممّا هو في علاقة بـ«المراجع (Les Références)». ودراسة العلاقة بين المصطلح وتلك العناصر، في مظانّها، ثمّ دراسة تعامل النقّاد

العرب المعاصرين معها، تتنزّلان في صلب «الإشكاليّات المصطلحيّة» في الخطاب النقدي العربي المعاصر. لأنّ استحضار الماضي، باستجلاب بعض لوازمه، لا يخلو من قضايا.

وللمصطلحات عوامل كثيرة (علميّة واجتماعيّة وسياسيّة...) تساهم في توليدها، ولها دوافع عديدة تفرض اجتلابها. ولهذه العوامل وتلك الدوافع علاقات وطيدة بالقوانين السوسيوثقافيّة[279]. إذ ككل كائن لغوي، لا بدّ للمصطلح الوليد من بيئة معرفيّة ينشأ فيها وثقافة تحتضنه وتؤطّره. وتثير بيئة المصطلح وثقافته من الإشكاليّات ما أغرى الباحثين، على اختلاف مشاربهم، بالدّراسة والبحث والاستخبار. ففزع إليها اللساني والمصطلحي والترجماني وعالم الاجتماع وغيرهم[280]. ونتيجة لذلك تقاطعت العلوم وتولّدت معارف فرعيّة هجينة. فكُشِف عن إشكاليّات يتّصل بعضها بدَوْر الثقافة في تشكيل متصوّر المصطلح أو تعديله أو تغييره. كما كُشِف عن إشكاليّات أخرى تتّصل بهجرة المصطلح من مستعمل إلى مستعمل، ومن ميدان إلى آخر، ومن ثقافة إلى غيرها.

ويمثل المصطلح العربي القديم الذي انزلق إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر مجالًا معرفيًا نموذجيًا تخصب فيه تلك الإشكاليات.

فما هي أهمّ «الحركات» الفكريّة والإبداعيّة والنقديّة التي أفاد منها النقّاد العرب الحداثيون المعاصرون؟

يمكن أن نقسّم المرجعيّات المصطلحيّة بناء على نصّ لأدونيس يقول فيه: «قراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريّته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعريّة وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفيّة- بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النّظر النقدي عند الجرجاني، خصوصًا في كلّ ما يتعلّق بالشعريّة وخاصّيتها اللغويّة- التعبيريّة»[281].

ففي هذا النصّ، يحيل أدونيس على ثلاثة ميادين معرفيّة ترجع إليها المصطلحات النقديّة ذات العلاقة بمتصوّر «الحداثة». ويمكن أن نوزّع هذه الميادين على ثلاث مرجعيّات:

- المرجعيّة الدينيّة.

- المرجعيّة الإبداعيّة.

- المرجعيّة النقديّة.

أولًا: المصطلح ومرجعيّاته الدّينيّة

ما المقصود بالمرجعيّة الدينيّة؟ وهل يمكن أن نتحدّث عن مرجعيّة دينيّة واحدة لبعض المصطلحات النقديّة العربيّة المعاصرة؟

إنّ المقصود بالمرجعيّة الدينيّة هو كلّ النصوص الدينيّة الأصول أو الميادين المعرفية أو العرفانية ذات العلاقة بتلك النصوص. والنصوص الدينيّة المستهدفة هي: القرآن والسنّة (في مظهرها القولي). أمّا الميادين المعرفيّة فالمقصود بها: الميادين العلميّة التي تدرس القرآن دراسة لغويّة- دلاليّة باعتماد منهج محدّد كـ«التفسير اللغوي» أو «التأويل». أمّا الميادين العرفانيّة فالمقصود بها تلك الميادين الروحانيّة التي تتعامل مع النصوص الدينيّة الأصول تعاملًا رمزيًّا غير متداول. وتنحصر هذه الميادين في «التجربة الصوفيّة» خصوصًا.

1- النصوص الدينيّة الأصول ومصطلحات الحداثة النقديّة المعاصرة

لن نلتزم، في هذا الموضع، بالترتيب المنطقي للحديث عن دور النصوص الدينيّة في تشكيل الذخيرة المصطلحيّة العربيّة المعاصرة لسبب أساسي هو أنّ «الحديث النبوي» لم يساهم في ذلك مساهمة «القرآن». فلئن أفرد أدونيس، مثلًا، كتابًا خاصًّا بـ«النصّ القرآني وآفاق الكتابة»، إضافة إلى ما كتبه من ملاحظات متفرّقة في مدوّنته حول ذلك النصّ، فإنّ «الحديث النبوي» لم يمثّل مرجعًا واضح المعالم لمصطلحات النقد العربي المعاصر عامّة. ولذلك سيتقدّم الحديث عن دور السنّة في توليد بعض مصطلحات المعاصرين النقديّة لأنّ حجمه سيكون أقلّ من الحديث عن دور «النصّ القرآني» في ذلك.

و«السنّة» لا تمثّل مرجعًا لغويًا أو علميًّا أو أخلاقيًّا للخطاب النقدي العربي المعاصر. ولكنّ النقّاد يردّون بعض المصطلحات الشّائعة قديمًا وحديثًا إلى الخطاب السنّي. من ذلك مصطلحا «الحَدَث» و«البدعة» اللذان كانا أصْلين لغويين لاشتقاق مصطلحات أخرى منهما كـ«المحدث» و«الابتداع» و«المُبدع» و«المُبتدع». وكلّ هذه المصطلحات تتقاطع في معاني «الخروج»

و«الانشقاق» و«المخالفة»[282]. فـ«كلّ ما يأتيه الإنسان ممّا ليس له أصل في الكتاب والسنّة وإجماع الأمّة بدعة. فهي إذن خروج وكلّ خارج يصدر عن نفسه لا عن غيره، سواء كان الغير شخصًا أو عملًا أو قولًا»[283]. ويردّ أدونيس مصطلحَي «البدعة» والحدث» إلى أصلهما الديني السنّي، معبّرًا عن اشتراك المصطلحين في متصوّر «الانشقاق»، في قوله: «وسمّي الانشقاق حدثًا أو بدعة، والنبيّ نفسه، كما يروى هو أوّل من أطلق هذا الاسم: الحدث، على كلّ خروج عن الجماعة أو السنّة»[284].

إنّ العودة إلى السياقات السوسيوثقافيّة التي ولّدت المصطلحَين القطبين تكشف عن عمق الاختلاف بين استعمالهما في الماضي واستعمالهما في الحاضر. فبين الاستعمال الديني القديم والاستعمال الشّعري الحديث اختلاف يتجلّى في تباين «القصد» من المصطلحين. فإذا كان القصد من توليد مصطلحَي «الحدث» و«البدعة»، في الاستعمال الدّيني، هو الحفاظ على لحمة «الجماعة» وتماسكها، بتعطيل أسباب «الفُرقة» والتمسّك بقانون إيديولوجي واحد مشترك، فإنّ الاستعمال النقدي المعاصر لمصطلح «البدعة» وما جاوره اشتقاقيّا (الإبداع/المبدع) ومصطلح «الحدث» أو ما اشتُقّ منه (الحداثة/الحديث) يعدل بالمتصوّر إلى «قصد فني ومضموني في آن» مختلف تمام الاختلاف عن الأوّل.

فالبدعة كما راج مفهومها قديمًا، وقد نصت على متصوّرَي «الردّة» و«الفرقة»[285]، هي قانون مضادّ للأيديولوجيا الدينيّة المستحدثة في ذلك الوقت ولغاياتها الاجتماعيّة والسياسيّة. لذلك هي مصطلح «تشنيعي». وفي قولٍ لأدونيس ما يعبّر عن تلك الغايات وعن دور البدعة في تعطيلها. إذ يقول: «ويقترن مفهوم السنّة بمفهوم الجماعة. وبدأ هذا الاقتران منذ بدأ مفهوم السنّة يأخذ، إلى جانب شكله الديني، شكلًا اجتماعيًّا- سياسيًّا. واقترن تبعًا لذلك، الانشقاق على الجماعة بالانشقاق على السنّة نفسها. وسمّي الانشقاق حدثًا أو بدعة»[286].

أمّا في الاستعمال النقدي المعاصر فتحيل المادّة المعجميّة (ب د ع) ومشتقّاتها، ومنها الإبداع بخاصّة[287]، على متصوّرات «التجاوز» و«الاختراق» و«الابتكار». وهي بهذه المتصوّرات تتّحد مع مصطلح «حداثة» ومشتقاته، ومنها «الحديث» بخاصة. فمصطلح «حداثة» يحيل على متصوّرات «التساؤل» و«الاستقصاء» و«الفتح» و«الابتكار» و«الفرادة» وغيرها. إذ «تعني الحداثة فنّيًا، تساؤلًا جذريًّا يستكشف اللغة الشعريّة ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبيّة جديدة

في الممارسة الكتابيّة وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كلّه الصدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون»[288]. وبهذه المتصوّرات يكون للمصطلحيْن قيمة جماليّة «تثمينيّة» لا «تشنيعيّة». إذ لا يعتبر الشّعر، عند المعاصرين، شعرًا إلّا إذا كان «اختراقًا» و«اندفاعًا» «يذهب إلى الأقاصي في جميع الاتجاهات، عبر الأزمنة والأمكنة، الجماعات والأفراد، الأفكار والقيم»[289]. و«لئن كان الشّعر الإبداع الإنساني الوحيد الممكن [..] كما يقول مالارميه في حواره مع جول هوريه (Jule Huret)، فإنّ الشعر هو بالضرورة مسؤوليّة معرفيّة أولى، إضافة إلى كونه مسؤوليّة فنّيّة أولى، إزاء الإنسان والكون في آن. إزاء الإنسان من حيث أنّ الشعر يغيّر النظر إلى الأشياء، ويغيّر مستوى العلاقة مع العالم. وإزاء الكون، من حيث إنّ المعرفة استقصاء حدْسيّ لمجهولاته: لا تُحدُّ، ولا نهاية لها»[290].

لقد مرت المصطلحات القديمة المشتقّة من المادّتين (ب د ع) و(ح د ث) برحلة دلاليّة فقدت خلالها أغلب متصوّراتها الأصليّة وتلبّست بمتصوّرات بعيدة دلاليًّا من الأولى. وقد تبيّنّا ذلك «الفقد» من تحديد «القصد» من تلك المصطلحات في زمنين مختلفين من ثقافة واحدة. ويعتبر المصطلحيّون هذا الفقد «مخالفة دلاليّة/ خرقًا دلاليًّا» (Une Transgression sémantique)[291]، وهي في عرفهم كلّ تغيير كبير يطرأ على المصطلح أثناء هجرته من معرفة إلى أخرى. ففي هذه الحالة، يكون المصطلح المتبنّى (Le Terme adopté) قد هاجر بعدد محدود جدًّا من متصوّراته الأصول، هي التي تمثّل المتصوّرات النُوَى، وتضاف إليه متصوّرات جديدة خاصّة بالميدان المعرفي المُقترِض. وقد تقوم «المخالفة الدلاليّة»، في العموم، على مبدأين: مبدإ «التوسيع» أو مبدإ «التقليص» (Restriction). أمّا في النقد العربي المعاصر فقد قامت المخالفة، في ما يتعلّق بمادّتيْ (ب د ع) و(ح د ث)، على مبدإ «التوسيع». فالمتصوّر- النواة الذي يجمع بين مصطلحَي «البدعة» و«الحدث» هو «الانفراد» بشكليْه: المعنوي (ويكون بالرأي المخالف) والمادّي (ويكون بالخروج عن الجماعة). وقد ورث «الإبداع» و«الحداثة» ذلك المتصوّر. ثم أضافا إليه متصوّرات أخرى مهّد لها ذلك «الانفراد» منها «الفرادة» التي كانت بـ«اختراق» المسيّج و«تجاوز» حدود المألوف لـ«ابتكار» طريق جديدة «تفتح» على أرض بكر يسهل فيها «استقصاء» المجهول بحثًا عن أجوبة لـ«أسئلة» لا تنتهي.

لئن مثّلت «المخالفة الدّلاليّة» أهم إشكاليّة تلحق بالمصطلح ذي المرجعيّة السنية، فإنّ إشكاليات أخرى قد تلحق بالمصطلحات ذات المرجعية القرآنية، خصوصًا أن القرآن مثل واحدًا من المراجع الرئيسية التي استند إليها النقاد العرب القدامى والمعاصرون. إذ يصرّح أدونيس، في كتابه الشعريّة العربيّة، قائلًا: «إنّ جذور الحداثة الشعريّة العربيّة، بخاصّة، والحداثة الكتابيّة، بعامّة، كامنة في النصّ القرآني»[292]. وهو، بهذا القول، يؤسّس لقراءة مضادّة للقراءات التي «أساءت فهم» ما قاله في «الثابت والمتحوّل». فالذي حصل أنّ الكثير من «القرّاء العرب المحافظين» اعتبروا حديثه عن «تأويل النص القرآني ودوره في ترسيخ الثقافة السائدة» حديثًا عن «النصّ القرآني ذاته». فلم يميّزوا بين الكلام على «النصوص الأصول» والكلام على «النصوص الثواني»[293]. ولا تخفى محاولات أدونيس المتعدّدة لتوضيح ما قصد إليه في كتابه الثابت والمتحوّل بخاصّة. ولا تبدو إضافة بعض الفصول والفواصل والحوارات، التي تتضمّن تلك التوضيحات، إلى الكتاب، في الطبعات المتأخرة، اعتباطيّة[294].

وقد يكون كتابه النصّ القرآني وآفاق الكتابة مناسبة أخرى لتوضيح قراءته الأولى والطعن في انتقادات المحافظين. وبين النصّ القرآني وآفاق الكتابة والشعريّة العربيّة من التجاوب في موضوع «علاقة النصّ القرآني بالحداثة» قرائن كثيرة. ولعلّ نقطة الالتقاء الأوضح بينهما هي التي يمثّلها المصطلح الرأس «الكتابة». وهو المصطلح الذي ستتفرع عنه شبكة مصطلحية ثرية. فأدونيس يرى أنّ من مزايا النصّ القرآني تأسيسه لـ«النقلة» من «الشفويّة» إلى «الكتابة»[295]. وإذا كان مصطلح «الشفويّة» محيلًا على متصوّرات نقديّة مخصوصة منها «البديهة» و«الارتجال» و«الفصاحة» و«الفحولة» و«الطبع» وغيرها. فإنّ مصطلح «الكتابة» يحيل على متصوّرات مغايرة ستمثّل مفاتيح لآفاق جديدة في «الشّعر»[296]. فـ«النصّ القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيًا للشعر، بشكل أو بآخر، هو الذي أدّى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر غير معروفة ولا حدّ لها»[297]. وتتمنّع تلك المتصوّرات عن الظهور كلّما وقفنا عند الطّابع الإلهي القدسي للنصّ القرآني ولم نتبصّر طابعه التاريخي الثقافي. فـ«لئن كانت لغة القرآن نبويّة أو إلهيّة من جهة كونها وحيا، فإنّها في الوقت نفسه، شعريّة- من حيث أنّها هي نفسها لغة الشعر الجاهلي. ولئن كانت مقدّسة بوصفها لغة نزل بها الوحي الإسلامي، فإنّ هذه القداسة محايثة للتاريخ- أو هي، بمعنى ما، تاريخيّة- فهي إلى جانب كونها تنقل رؤية الغيب، تنقل ما هو إنساني- ثقافي»[298].

فإذا تجاوزنا بعد النصِّ الدينيِّ المقدّسَ والتفتنا إلى بعض ما في بعده الأدبي بخاصّة، سنكتشف، كما يعتقد أدونيس، آفاقًا جديدة تمثّل «انقلابًا» جذريًّا على «الثقافة الشفويّة» التي سيطرت على الفترة السّابقة لظهور «القرآن». وستشّكل تلك الآفاق المتصوّرات المكوّنة لمصطلح «كتابة» في التجربة الحداثية المعاصرة. ويمكن أن نحصر سمات «الكتابة» النموذجيّة، كما يحاول أدونيس أن يقنع القارئ بها، في أربعة متصوّرات أساسية هي: «النصّ الجامع» و«القطيعة» و«البنية الحرة» و«الإيقاع الحر».

فلقد كان النصّ القرآني، في ما يرى أدونيس، نموذجًا للكتابة التي تنفلت من حدود «النوع الأدبي الواحد». وهو يوحي بأنّ كلّ كتابة تخضع لقوالب أدبيّة جاهزةٍ تفقد مزيّتها الفنيّة والمعرفيّة. فمزيّة النصّ الأدبي لا تكمن في قدرته على الاستجابة لمقولات «نوع أدبي» فرد، بل تكمن في محو الحدود بين جميع الأنواع المعروفة لتشكيل نصّ فريد. وكان النصّ القرآني، في ما يرى أدونيس، نموذجًا لذلك النصّ الفريد. إذ «يقرأ [..] بوصفه نصًّا يجمع في بنيته أشكال الكتابة جميعًا. كأنّه أعاد الأبجديّة إلى فطرتها، قبل الكتابة، وفيما وراء الأنواع الكتابيّة. وكأنّه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها ليخلق نوعًا آخر»[299].

إنّ فرادة النصّ الكتابي الكامنة في تميّز شكله ونوعه هي التي تجعله مستوعبًا لخصائص النصوص الكتابيّة السّابقة ومتجاوزا إيّاها في الوقت ذاته. ولقد كان النصّ القرآني «من ناحية الشّكل، خلاصة لأشكال القول السّابقة عليه: الشعر والخطابة والمثل والحكمة عند العرب قبل الإسلام، والكتابة البابليّة- الكنعانيّة الآراميّة، والكتابة التوراتيّة»[300]. ومع هذا فإنّ ذلك «التلخيص» لم يمنعه من شيمة «الفرادة» لأنّه تجاوز به، في مستوى التشكّل، من شنعة «النّسخ» و«الاستعادة» إلى الدعوة المضمرة إلى «إعادة الكتابة، لكن في سياق آخر»[301]. وليس ذلك السّياق سوى «الإفلات من قيد التصنيف النوعي للكتابة»[302].

ويتعدّى متصوّر «النصّ الجامع» إشكاليّة «النوع الأدبي» إلى إشكاليّة «أنماط الكتابة» وإشكاليّة «أجناس الكتابة». فبقدر إلغائه حدود الأنواع، يمزج بين «الأنماط»: السرد والوصف والحوار والحجاج. وبحجم انفتاح تلك الأنماط الواحد على الآخر في النصّ القرآني، تنفتح الأجناس الكتابيّة. فـ«التاريخ» ينفتح على «القصص» مثلما تنفتح «الحكمة» على «الأدب»[303].

لم تعد مزيّة «الكتابة الفنّية»، وفق النموذج القرآني، رهينة «الجنس الأدبي» الذي إليه تنسب، أو «النوع» الذي تختاره، أو «النمط» الذي توظفه، بل هي رهينة «الإرادة الفنيّة» وحدها. فالنصّ القرآني «يقول لنا: حيث يكون نظم للكلمات تكون هناك إرادة فنّ ويكون عمل كتابيّ فني»[304]. ولم تعد مزيّة «الكتابة الفنيّة»، من حيث المضمون، محصورة في موضوع دون آخر، بل هي ميدان لتداخل المعارف. فالنص القرآني «نموذج من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة- فلسفة وأخلاقًا، سياسة وتشريعًا، اجتماعًا واقتصادًا»[305].

ليس «النصّ الجامع»، وفق قراءة أدونيس للنصّ القرآني، سوى دعوة إلى نفي «تراتبيّة» الأجناس والأنواع والأنماط والمواضيع. وإذا كان النصّ القرآني نموذجًا فريدًا لهذا النصّ الجامع فإنّه يفتح آفاقًا واسعة أمام الإبداع العربي ويزلزل المفهوم الشائع للكتابة[306].

إنّ متصوّر «النص الجامع» كما يبرزه أدونيس في هذا الموقع، يحيل مباشرة على المدرسة السيميائيّة ومصطلحاتها. فالكثير من السّمات الدلاليّة، التي يوردها أدونيس، وهي خاصة بـ«تشكّل النصّ» وبـ«نفي تراتبيّة الأجناس» تتجاوب دلاليًّا مع ما ذكرته جوليا كريستيفا حول «النصّ المغلق» (Le Texte Clos) عند معالجتها لـ «الملفوظ كإيديولوجيا» وتحليلها لمصطلح «الإنتاجيّة» (La Productivité). فقد أحال مصطلح «الإنتاجيّة» على متصوّرين: الأوّل هو «إمكانيّة المعالجة المنطقيّة» للنص- خلافًا للمعالجة اللسانيّة كما ألحّ على ذلك البنيويّون واللسانيّون. والثّاني هو «التداخل النصّي»، وهو الذي ستطلق عليه مصطلح «التناصّ» (Intertextualité) بتأثير من كتابات باختين ومتصوّره لـ«الحواريّة». والتناصّ مصطلح يلمّح إليه أدونيس تلميحًا دون أن يذكره. والمتصوّر الثاني هو الذي يهمّنا هنا وإن كان في علاقة غير قابلة للانفصال مع المتصوّر الأوّل. وفيه تقول كريستيفا: «فالنصّ، إذن إنتاجيّة، وهو ما يعني: [...] أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[307]. وقد تبلور متصوّرا «الإنتاجيّة» و«التناصّ»، وغيرهما من مصطلحات كريستيفا ذات المرجعيّة الباختينيّة، مع رولان بارت في مقاله المعنون بـ«نظريّة النصّ» (La Théorie du texte)[308]. وتتقاطع عبارات أدونيس مع عبارات بارت حول متصوّرَي « التناصّ» (التداخل النصّي، بعبارة أدونيس) و«الإفلات من قيد التصنيف النوعي للكتابة». فاعتبار أدونيس النصّ القرآني، من ناحية شكله، «خلاصة لأشكال القول السّابقة عليه» يستدعي قول رولان

بارت حول «التناصّ»: «إنّ تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصّ معتبر كمركز وفي النهاية تتّحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكّك والانبناء: كلّ نص هو تناصّ. والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرّف فيها نصوص الثقافة السّالفة والحاليّة. فكلّ نصّ ليس إلّا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة. [..] فالتناصّيّة، قدر كلّ نصّ، مهما كان جنسه. لا تقتصر حتمًا على قضيّة المنبع أو التأثير؛ والتناصّ مجال عام للصّيغ المجهولة التي نادرًا ما يكون أصلها معلومًا. استجلابات لا شعوريّة عفويّة بلا مزدوجين. [..] فالكلام كلّه، سالفه وحاضره يصبّ في النصّ. ولكن ليس وفق طريق متدرّجة معلومة، ولا بمحاكاة إراديّة، وإنّما وفق طريق متشعّبة- صورة تمنح النصّ وضع الإنتاجيّة وليس إعادة الإنتاج»[309].

وتتجانس عبارة أدونيس «الإفلات من قيد التصنيف النوعي للكتابة» مع عبارتَين لبارت، وردتا في مقاله «نظريّة النصّ»، هما: «تغيير التوزيع التقليدي للخطابات»[310] و«تهدّم الأجناس»[311]. ولا نعتبر عبارة أدونيس «إعادة الكتابة لكن في سياق آخر»، التي سبق ذكرها، غريبة عن عبارة بارت السّالفة: « فالكلام سالفه وحاضره يصبّ في النصّ ولكن ليس وفق طريق متدرّجة معلومة [..] وإنّما وفق طريق متشعّبة- صورة تمنح النصّ وضع الإنتاجيّة وليس إعادة الإنتاج».

يساعد هذا التقريب المنهجيّ بين «قراءة» أدونيس للنصّ القرآني ونظريتي جوليا كريستيفا ورولان بارت، على الكشف عن إشكاليّة المرجعيّة المصطلحيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. ويتجلّى محور الإشكاليّة، في هذا الموقع، من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

- كيف قرأ أدونيس النصّ القرآني؟ هل استنبط القضايا والمتصوّرات من دراسة النصّ دراسة مجرّدة من كلّ جهاز نقدي مسبق؟ أم تسلّح بجهاز نقدي غربي أسقطه على النصّ القرآني خدمة لغرض مبطن؟

- ولماذا اختار النصّ القرآني ذاته ولم يختر النصوص الشعريّة الأولى، مثلًا؟ هل تكمن الغاية في مقارعة «المحافظين» بحججهم فتكون الغاية «سجاليّة» والعلاقة بين «النصّ القرآني» و«الحداثة» علاقة مفتعلة وظيفتها أيديولوجيّة بحتة تناصر «الحداثة التقدميّة» على «الرجعيّة الأصوليّة»؟

قد تتأكد الإشكاليات المضمنة في هذه الأسئلة بمعالجة متصور «القطيعة» الذي استنبطه أدونيس من النص القرآني مرجعًا للحداثة.

إنّ كلّ كتابة فنيّة، في قناعة أدونيس، هي عمل فردي متفرد. فهي عمل فردي لأنّها نتاج «إرادة فنيّة» ذاتيّة منعزلة عن الدّوافع الخارجيّة. وهي عمل متفرّد لأنّها لا مرجعيّة لها سوى ذاتها، فمعاييرها داخليّة ومبادئها غير مسبقة. وكذلك كان النصّ القرآني، فهو «نصّ لا يأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محدّدة، وإنّما معياره داخلي فيه»[312].

و«الكتابة الفنيّة» عمل متفرّد كذلك، لأنّها لا يجب أن تشبه غيرها ولا أن تكرّره. فكلّ نصّ أدبي، مهما كان جامعًا، يجب «أن يكون جنسًا كتابيًّا لذاته وفي ذاته: نثرًا لا كالنثر، وشعرًا لا كالشعر، وكتابة لا كالكتابة، ولغة لا كاللغة»[313]. والشرط الأساسي لهذه «الفرادة» هو «القطيعة». والنصّ القرآني بما هو نموذج لتلك الكتابة، في ما يرى أدونيس، مثّل «قطيعة» مع الجاهليّة معرفةً وأشكالاً تعبيريةً. إذ «لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنّما كان أيضًا كتابة جديدة. وكما أنّه يمثّل قطيعة مع الجاهليّة، على مستوى المعرفة، فإنّه يمثّل أيضًا قطيعة معها على مستوى الشّكل التعبيري»[314].

إنّ متصوّر «القطيعة» الذي يلحّ عليه أدونيس في هذا القول الأخير، وبالسّمات الدلاليّة التي وضّحناها، في علاقة وطيدة بمتصوّر «النصّ الجامع». وقد لاحظنا، في ما مرّ بنا من أقوال لجوليا كريستيفا ورولان بارت، أنّ النصّ يخرج عن النصوص السّابقة عليه وإن دخلت فيه. وقد تختلف أشكال الخروج، ولكنّه نتيجةٌ لمتصوّرات مترابطة تمثّل، في النظريّة السيميائيّة، أسبابًا له. وهي متصوّرات «الممارسات الدالّة» و«الإنتاجيّة و«المدلوليّة»[315] كما تشكلت مع كريستيفا وصاغها رولان بارت في «نظريّة النصّ»:

فـ«الممارسة الدّالّة»: «نظام دالّي مُمَيَّز، خاضع لتصنيفيّة الدّلالات. [..] وكانت مدرسة براغ قد طرحت تلك الحاجة للتمييز؛ فهي تفترض أنّ الدلالة لا تحدث بالطريقة نفسها، ليست فقط بحسب مادّة الدالّ [..] ولكن أيضا بحسب تعدّد الجوانب التي تؤلّف كيان اللافظ من بعدُ، يمكن له أن يكون ممارسة: وذلك يعني أنّ الدّلالة لا تحدث في مستوى تجريد اللغة كما قال بذلك سوسير ولكن بترخيص من عمليّة تستثمر في الوقت نفسه، وبحركة واحدة، جدل الفاعل وجدل الآخر والسّياق الاجتماعي»[316].

يُسهّلُ ربطُ الدّلالةِ بـ«الفاعل» و«الآخرِ» و«السّياقِ» تقبل متصوّر «القطيعة» المفترضة بين «النصّ» الجديد و«النصوص السّابقة» أو حتّى المزامنة له. فاختلاف «الفاعل» و«تعدّد الجوانب التي تؤلّف كيانه» تؤثر في تفرّد النص الإبداعي وانقطاعه عن غيره من النصوص. ولا تبدو عبارة بارت «تعدّد الجوانب»، ولا عبارة «جدل الفاعل»، اعتباطيّتين. فهما رمانة تعديل التوازن في «الطّرح» تحسّبًا لاعتراض من يفترض تطابق «الفاعل» و«السّياق» و«الآخر» ودوره في «أحاديّة الدّلالة». فانقطاع النصّ لا يقتصر على النصوص التي لم يبدعها «فاعل» واحد فحسب، بل هو ينقطع حتّى عن النصوص الشقيقة. فـ«الفاعل» الواحد يتجلّى في صور متعدّدة وحقيقته متغيّرة من «سياق» إلى آخر ومن «علاقة» إلى أخرى، وظروف إنتاجه لنصّ تختلف عن ظروف إنتاجه لنصّ آخر.

أمّا «الإنتاجيّة» فتحيل على متصوّر «القطيعة» من حيث أنّها عمليّة ناتجة من «اعتمال» اللّغة في النصّ. فالنصّ، وإن «كان مكتوبًا «مثبتًا»، لا يكف عن الاعتمال وعن تعهّد مدارج الإنتاج». إذ «الإنتاجيّة تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النصّ عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدّال»[317]. ووفق هذا التصوّر الذي يتفاعل فيه «المبدع» مع «اللغة»، أو «القارئ» مع «اللغة»، فإنّ كلّ نصّ لا بدّ أن ينقطع عن غيره بانقطاع «مبدع» عن «مبدع»، و«لغة» عن «لغة»، و«قارئ» عن «قارئ»، و«مبدع» عن «قارئ». إذ يثبت الاستدلال المنطقي أنّ تغيّر هذه العناصر المستمرّ، بسبب خصوصيّاتها المتحوّلة، يؤدّي إلى نتائج مختلفة. ولاختلاف ظروف «التفاعل» دور مساعد في تلك «القطيعة».

وأمّا «المدلوليّة» فهي «عمل دلالي [..] ينتمي إلى صعيد الإنتاج أي إلى التلفّظ والترميز» وهي «مرافعة يستطيع فاعل النصّ [الكاتب أو القارئ] في غضونها هاربًا من منطق الأنا المفكرة المدركة، ودالفًا إلى أنواع أخرى من المنطق (كذلك الذي للدالّ، وكذلك الذي للتناقض) أن يتحاور مع المعنى وأن يتفكّك». فعبرها يكتشف «الفاعل كيف تصقله اللغة، ثمّ تفكّكه منذ أن يلج فيها (بدل أن يراقبها). وذلك العمل، إن أردنا، هو لا تناهي العمليّات الممكنة في مجال معيّن للّغة»[318].

فـ«المدلوليّة»، بما هي متصوّر يعبّر عن قدرة النصّ على اكتساب دلالات متعدّدة بتعدّد المباشرين له من «الكاتب» إلى «القارئ» في تنوّعه، ذات علاقة بـ«القطيعة» في مستوييها «الشكلي» و«المعرفي». فـ«محاورة الفاعل المعنى»، التي أشار إليها رولان بارت، عمليّة غير

منفصلة عن اللغة وشكلها. وتتلبّس بمتصوّر «الضّياع» (La Perte)، في معناه الذي يفيد السّعي إلى الكشف عمّا يستتر في أغوار اللغة شكلًا ومعنى. وهذا المتصوّر، الذي ولّده بارت وناظره أدونيس بمتصوّر «العبور»[319]، يختزن معنى «القطيعة» لأنّ الاكتشاف لا يكون للفضاء المعلوم، بل هو انحياز إلى طاقة اللغة- البداية الدائمة وانحياز إلى اللجّة، لجّة الخيال الخلّاق والتأمّل الحركيّ، ووقوف على شواطئ متحرّكة، وانفلات من قيود جاهزة.

ويمثّل النص القرآني النموذج الذي يتجسد فيه متصوّر «المدلوليّة»، السّبب الرئيس في قطيعته مع أشكال التعبير التي سبقته. فما حديث أدونيس عن «الدّلالة الذاتيّة» و«باطن اللغة» و«الدلالة المتحرّكة» و«النصّ المطلق الذي لا يدرك معناه[320]» و«النصّ المفتوح» عند وصفه للنصّ القرآني، سوى إلحاح على متصوّر «المدلوليّة»، وما تفرّع عنه من مصطلحات مع السيميولوجيين اللاحقين، دون ذكره بلفظه أو ذكر مرجعه بل بذكر إحدى سماته الدلاليّة أي «القطيعة».

لقد برهن متصور «القطيعة»، كما استنبطه أدونيس من النص القرآني وحاول الإقناع به، على تسلح بعض النقاد الحداثيين المعاصرين بتصورات غربية عند استنطاقهم لنصوص التراث العربي. فيسقطون عليها وعلى أجهزتها المفهومية ما تحتمله وما لا تحتمله. وليس متصور «القطيعة» وحده الذي يبرهن على ذلك. بل يعضده في ذلك متصور «البنية الحرة».

ومتصوّر «البنية الحرّة» يتعالق تعالقًا شبكيًّا، قائمًا على مبدإ «السّببيّة»، مع مصطلحَي «القطيعة» و«النصّ الجامع». ويتعالق مع مصطلح «الكتابة الجديدة» تعالقًا اندماجيًّا. فـ«النصّ الجامع» لا يخضع لبنية محدّدة سلفًا، بل هو بُنَى متفاعلة. و«القطيعة» عامةٌ: معرفيّةٌ وبنيويّةٌ. لذلك يستدعي متصوّرُ «الإفلات»، الذي يحيل عليه مصطلح «النصّ الجامع»، ومتصوّرُ «الانفراد»، الذي يحيل عليه متصوّر «القطيعة»، متصوّرَ «الحرّيّة» بعامّة، و«حريّةَ البنية» بخاصّة.

ووفق هذا التسلسل المفهومي بنى أدونيس قراءته للنصّ القرآني. وتوصّل إلى «أنّ في بناء بعض السّور، وفي صيغها التعبيريّة، حرّيّة عجيبة وكلّيّة لا تجعل تصنيفها وحده داخل نوع أدبيّ أمرًا متعذّرًا، وإنّما تجعل فهمها، هو الآخر أيضًا، أمرًا متعذّرًا»[321].

ومصطلح «السّورة»، في تحليل أدونيس المصطلحي، يحيل على متصوّريْن هامَّيْن من بين جملة المتصوّرات التي ينص عليها، لغةً واستعمالاً، وهما: «حسن البناء» و«الانقطاع». ففي الرّصيد اللغوي العامّ تحيل المادّة المعجميّة (سورة) على «المنزلة أو الرّفعة» و«حسن البناء» و«الطول». أمّا في الاستعمال الشرعي فيَنُصّ المصطلح على «التدرّج» و«الانقطاع»[322]. ويجمع الرصيد اللغوي العام بين متصوّرَي «المنزلة» و«حسن البناء» فيجعل من معاني «السّورة» «كلّ منزلة من البناء». ويوظّف أدونيس هذا الجمع توظيفًا حجاجيًّا. فعلى هذا المتصوّر يعوّل في إقناع المتقبّل بأنّ «كلّ بناء، والمنقطع عن غيره بخاصّة، شرعيّ». فالهدف من هذا التحليل ينخرط في السّياق السّجالي «الحداثي».

لا يمكن أن نردّ التفات أدونيس إلى «حرّيّة الكتابة»، بنيةً وصيغَ تعبيرٍ، في النصّ القرآني إلى المدرسة السيميائيّة وحدها. إذ الدعوة إلى الإفلات من بنية كتابيّة واحدة أمر قديم في التقاليد الأدبيّة شرقًا وغربًا. ففي كتابه مقدّمة للشعر العربي يشير أدونيس إلى أنّ «القاضي الفاضل» كتب «قصيدة مزج فيها بين النثر والشعر. فجعل صدور الأبيات كلّها نثرًا وجعل أعجازها كلّها وزنًا»[323]. وهذه التجربة كفيلة بتحفيز البحث عن جذور متصوّر «البنية الحرّة» في النّصوص الإبداعيّة العربيّة الأقدم. وهو الأمر الذي حاول أدونيس أن يحقّقه في الثابت والمتحوّل. غير أنّ اعترافه بأنّ الحداثة الغربيّة هي التي فتّحت عينيه على الحداثة في جذورها العربيّة، يردّ اهتمامه بـ «حريّة البنية والتعبير» في النصّ القرآني إلى تأثّره بالدّعوات الإبداعيّة الغربيّة الأولى إلى التحلّل من «البنية الجاهزة» في الكتابة عامّة والنصّ الشعري بخاصّة. وكانت الدّعوة إلى «تحرير البيت الشعري» من قيود «العروض» بادرة القطيعة مع البنى الجاهزة. فاستقطب مصطلح «السّطر الشّعري المرسل» (Le Vers Libre) المبادئ النظريّة لـ«البنية الحرّة». وقد تبنّت تلك الدعواتِ تجاربُ شعريّة مختلفة امتدّت على فترة زمنيّة طويلة نسبيّا كان منطلقها مع أعلام «الحركة الرمزيّة»[324] وصولًا إلى تجارب «قصيدة النثر» مع بودلير ورامبو ومالارميه (Mallarmé) ولوترﻳﺎمون (Lautréamont)، وإن كانت إرهاصاتها العمليّة الأولى قد ظهرت مع لافونتان في «الخرافات» (Les Fables)[325] دون خلفيّة نظريّة.

ولئن اختلفت مظاهر «التحرّر» في تشكيل «البيت الشعري الجديد» في تلك التجارب الغربيّة، فإنّها اشتركت في مبدإ الخروج عن أشكال «الإيقاع» التقليديّة كـ«البحر» (Mètre)

و«القافية» (Rime) و«الموازنة» (Parallélisme). فالشاعر أبولينير تخلى عن «الانتظام العروضي» وإن حافظ على «القافية». أمّا الشاعر إلوار (Eluard) فقد حافظ على «القياس النبري» (La Mesure Syllabique) وتخلّى عن القافية. في حين بحث الرمزيّون عن تشكيلات إيقاعيّة جديدة تقوم على «الموازنات الصوتيّة». وتقطع تجربة بول كلوديل نهائيًّا مع «متصوّر الإيقاع» التقليدي، لتكسبه سمات دلاليّة جديدة لطريقة «الإنشاد» و«كميّة النّفس» المستهلكة فيها دور[326].

ولارتباط متصوّر «البنية الحرّة» بمتصوّر «الإيقاع الحرّ»، في الثقافة الغربيّة، أثر في ارتباطهما أثناء تحليل علاقة النصّ القرآني بـ«الحداثة الإبداعيّة» عند أدونيس. غير أن الدوافع إلى استنباط هذا المتصور في الثقافة الإبداعية العربية المعاصرة تختلف عنها في الثقافة الإبداعية الغربية الحداثية.

ويكمن الاختلاف بين منطلق «الحداثيين الغربيّين» ومنطلق أدونيس في النظر إلى دور «النصّ المقدّس» في تحرير البيت الشعري من قيوده أو حفاظه على قوانين الإيقاع التقليدي. فإذا كان بول كلوديل قد قطع نهائيًّا مع محاكاة «النصّ المقدّس»، بجعل «خواتيم الأسطر الشعريّة» على خلاف «فواصل الآيات»، فإنّ أدونيس يرى أنّ التشكيل الإيقاعي في النصّ القرآني حجة «الإيقاع الحرّ». فـ«السّورة، من حيث البناء، مقطّعة متقطّعة، مسجّعة غالبًا ومقفاة أحيانًا، خصوصًا في السّور المكّيّة. وهناك سور هي، على العكس، منتظمة، متواصلة، بأوزان متنوّعة، وفقًا لإيقاعات تخرج على النظام الوزني»[327].

ولا يبدو هذا الوصف لـ«إيقاعات» النص القرآني بعيدًا من حقيقة «التحديث الإيقاعي» الغربي كما عرضناها في المتصوّر السّابق. فـ«السّورة المسجّعة غالبًا والمقفاة أحيانًا» تعكس، تعبيريّا، ما ذكرناه عن تجربتين غربيّتين هما تجربة أبولينير وتجربة إلوار. في حين أنّ ما ذكره عن الإيقاعات التي تخرج عن النظام الوزني، وما ذكره عن «البياض» و«علامة الوقف» و«الصمت» في السّور القرآنيّة، لا يختلف دلاليّا عمّا ذُكر عن «مفهوم الإيقاع» و«كميّة النفس» و«الفاصلة» (La Verset) عند بول كلوديل[328]. فكأنّ حديث أدونيس عن «السّور القرآنيّة» هو حديث عن «القصيدة الحداثيّة الغربيّة». أو هو «تشابه ضمني» يلمّح إليه تلميحًا لا يخلو من إشارات صريحة عابرة إلى بعض أعلام القصيدة الحداثيّة الغربيّة ومشاريعهم الإبداعيّة المنجزة والمنشودة

أثناء الحديث عن النصّ القرآني وآفاق الكتابة الشعريّة. من ذلك قوله: «يطيب لي أن أستطرد فأشير إلى التشابه اللافت بين ما تفرض الكتابة القرآنيّة قوله، وما قاله مالارميه حول الكتابة»[329]. أو قوله متحدّثا عن النص القرآني: «إنّه الكتاب الذي ينطبق عليه وصف مالارميه للكتاب الذي حلم بكتابته: «ينبوع للحقيقة تشرب منه الإنسانيّة جمعاء»»[330].

لا شك أنّ هذا التقريب الأدونيسي بين ما أنجزه «النصّ القرآني»، في مستوى التشكيل الإيقاعي، وما تهفو إليه «القصيدة الحداثيّة الغربيّة»، يساعد على الاحتجاج لإشكاليّة «الإسقاط المصطلحي» في الخطاب النقدي العربي المعاصر. ومع ذلك فإنّ أدونيس دافع عن تحقّق متصوّرات «الإيقاع الحرّ» في النصّ القرآني مستندًا إلى ما وصل إليه الباحث بيار كرابون دو كابرونا (Pierre Crapon de Caprona) في كتابه القرآن: البحث عن مصادر الوحي[331].

ومتصوّر «الإيقاع الحرّ» يتشكّل دلاليًّا بالتميّز عن متصوّر «الوزن»، من جهة، وبالجمع بين معنيَي «النّظم النّحوي» و«التّآلف الصوتي»، من جهة ثانية. إذ «ليس للوزن، بحصر المعنى، مدخل في ذلك [الإيقاع]»[332]. بل يكتسب خصوصيّته الموسيقيّة من «تآلف حروف اللفظ» و«تناغمها» و«طبيعة العلاقة القائمة بين الكلمة والكلمة- أو النظم». وتضفي هذه الخصوصيّات بُعدًا جديدًا على متصوّر «الإيقاع» في النصّ القرآني. وهو بعد يخلّصه من دلالات «الوزن»، كما عُهِد في الشّعر العربي القديم، ويخلع عليه دلالة «النَّغْم» بما يحيل عليه من علاقة بين «أجراس الكلمات» و«حسن الترنّم والتجويد عند القراءة». فكأنّ في تقريب «النصّ القرآني» من «التجويد» و«حسن القراءة» وفي توسيع الهوّة بينه وبين «الإنشاد»، فصلًا له عن «الشّعر»، في بعده الثقافي الشفوي، وإدماجًا له ضمن «الكتابة» في متصوّرها «الحداثي». وقياسًا عليه تكون مزيّة «الكتابة الشعريّة الجديدة» رهينة «جودة النّظم» و«حسن القراءة» لا في قدرتها على محاكاة «الوزن العروضي» المعلوم.

واللافت للانتباه، في هذا المتصوّر الجديد الذي أضفاه أدونيس على «الإيقاع»، هو عمليّة «التشكيل المفهومي» التي أجراها على مصطلحَي «النّظم» و«الإيقاع». إذ جرّد «الإيقاع» من سماته الدّلاليّة المعروفة والمستجيبة لقوانين «الشفويّة»، وخلع عليه سمات جديدة تستجيب لآليّات «الكتابة». غير أنّ هذه العمليّة، بقدر ما تكشف عن جرأة في «التوليد المفهومي» في النّقد العربي المعاصر، تعسّفت، في المقابل، على مصطلحات أخرى كـ«النظم». فالنّظم مصطلح لا يدخل في

«حزمة» مصطلحات «الإيقاع». ومتصوّره في المرجعيّة النقديّة العربيّة القديمة واضح. ولم يطرأ عليه «انحراف دلالي» في اتجاه موسيقى الشّعر، في ما نعلم، إلّا في هذا الموقع. وقد يكون مبرّر ذلك «الانحراف» يكمن في استدعاء ما تحتمله «الكتابة الجديدة» من متصوّرات تؤسس لها، لا في حاجة إلى تغيير دلالة «النّظم». إذ يبدو أنّ تَمثُّلَ متصوّر «الكتابة الجديدة»، وحضورَه الدّائمَ في ذهن صاحبه، هما اللذان استدعيا متصوّر «النّظم» أكثر ممّا استدعاه متصوّر «الإيقاع». وإلّا فما العلاقة بين «موسيقى النصّ القرآني» و«النّظم» في قول أدونيس: «لا تكمن البنية العميقة في هذه الموسيقى في التآلف بين حروف اللفظ المفرد وتناغمها وحسب، وإنّما تكمن كذلك، وعلى نحو أخصّ، في طبيعة العلاقة بين الكلمة والكلمة- أو في النظم»[333]؟

يفتح مصطلح «النّظم» على مرجعيّة مصطلحيّة أخرى لا تنفصل انفصالًا عن «النصوص الأصول»، بل صنّفت عند أدونيس من «النصوص الثواني». وهي مرجعيّة «قرائيّة» لا «كتابيّة». إذ «النّظم»، وغيره من المصطلحات، وليدة «قراءة النصّ القرآني المُعجِز»، وقد نشأت في أحضان كتب «التفسير» و«الإعجاز» خاصّة.

2- قراءات «المُعْجِز» القديمة ودورها في تأسيس مصطلحات الحداثة النقديّة المعاصرة

تختلف نظرة الدّارسين العرب المعاصرين إلى دور كتب التفسير والإعجاز في الرقيّ بالعلوم اللغويّة العربيّة، عامّة، وبالإبداع الشعري، خاصّة. ولئن تنوّعت كتاباتهم تنوّعًا يكشف عن اهتمام واضح[334]، كانت دوافعه مختلفة، فإنّ حصيلة نتائجهم تختلف باختلاف مناهجهم وزوايا النّظر المعرفيّة والأيديولوجيّة التي يسلطونها على تلك الكتب وعلى أصحابها[335].

وعلى هذا النهج في الاهتمام والاختلاف تسير مدوّنتنا المعتمدة في البحث. فبين ما كتبه أدونيس في الثّابت والمتحوّل[336]، مثلًا، وما كتبه في «الشعريّة العربيّة» اختلاف يعود إلى مدخل الدّراسة وزاوية النّظر. ففي الثابت والمتحوّل يوجّه «الجدل» بين مصطلحَي «الاتباع» و«الإبداع» منهجَ أدونيس في دراسة بعض كتب التفسير[337]، أمّا في الشّعريّة العربيّة فالذي يوجّه منهجَ الدّراسة فهو مصطلح «آفاق الكتابة الجديدة»[338]، الذي يتنزّل ضمن حزمة مصطلحات «الإبداع» في إطار الثنائيّة المتضادّة في جهاز أدونيس وجابر عصفور المصطلحي.

وإذا كان الجهاز المصطلحي «الاتباعي» غير مقصود بالدّرس، في هذا الموقع، إلّا من جهة علاقته المضادّة بالجهاز المصطلحي «الإبداعي»، فإنّ ما هفا إليه النقّاد العرب المعاصرون، أثناء تقصّيهم لدور «النصوص الثواني» القديمة في بلورة متصوّرات إبداعيّة ونقديّة معاصرة، هو البحث عن جذور واضحة السّمات لجميع الأجهزة المصطلحيّة الإجرائيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، من أجل الدّفاع عن «مشروعهم الحداثي» داخل الثقافة العربيّة وخارجها. لذلك كان المدخلُ المصطلحيُّ اختيارَ أدونيس المنهجي في كتابه الشعريّة العربيّة حيث مثلت «الشعريّة» المصطلح/القطب في ذلك الجهاز. فقد اعتبر أدونيس أنّ الدراسات القرآنيّة فتحت، بمبادئها الجماليّة والنقديّة، آفاقًا جديدة هي التي أسّست «لحركة الانتقال من شعريّة الشفويّة الجاهليّة إلى شعريّة الكتابة»[339]. لكن، ما مفهوم «الشّعريّة العربيّة»؟ وهل يحقّ الرّبط بين «الشّعريّة»، كما يشيع متصوّرها في النقد المعاصر، والدراسات القرآنيّة القديمة، أم أنّ «الشعريّة» مجرد رمز قد يعبر عن متصور قديم؟

يغيب مصطلح «الشعريّة» في المرجعيّات العربية القديمة. وفي غياب المصطلح غياب لمتصوّراته الدقيقة كما يضبطها المعاصرون. ونتيجة لذلك، نعتقد أنّ «الإشكال» ينحصر في مدى ملاءمة المتصوّرات القديمة، التي يعتقد النقّاد المعاصرون أنّها تبني متصوّر «الشعريّة»، والمصطلح الجديد. فالمصطلح مولّد في اللغة العربيّة المعاصرة، وله علاقة معجميّة بمادّة لغويّة قديمة في ثقافتنا هي (ش، ع، ر). ولهذه المادة اللغوية سلطة مفهومية مفترضة على المصطلح الجديد. فإلى أي مدى التزم المعاصرون بمتصورات تلك المادة في توليد هذا المصطلح؟

تحيل المادّة المعجميّة (ش ع ر) على متصورين أصلين هما: «النبات» و«العِلْم»[340]. وتتفرّع عن متصوّر «النّبات» متصوّرات فرعيّة كـ «الطّول» و«الكثرة» و«التثبيت» و«المتاخمة» (أو «الملاصقة»). أمّا متصوّر «العِلْم» (والعَلَمُ من هذا الباب لأنّه بالعَلَم تُعلَم المواضع) فتحيل عليه وحدات معجميّة كثيرة في اتصال بالمادّة المعجميّة (ش ع ر) كـ«شَعَرَ» و«المشاعرُ» و«الشّاعر»[341].

والذي أثبته البحث والتقصي أننا لم نجد لهذين المتصورين القطبين، وما يحيلان عليه من متصورات فرعية، حضورًا صريحًا في المدونة المستهدفة بالدرس، ولا في معظم الدراسات التي اتخذت من «الشعرية» أو «الشعرية العربية» عنوانًا أو موضوعًا. وحتى متصور «العلم» بما يحيل

عليه من «نظام» و«قوانين» و«عيارات» و«مقدمات» و«نتائج»...، قد تمّ تجاوزه ليعوّض بمتصور آخر هو «السمة المائزة للتجربة الشعرية الفردية أو الجماعية». فالمقصود بـ«الشعرية»، عند النقاد العرب المعاصرين، هو «السمة التي تميز التجربة الشعرية» أو «ما يكون به الشعر شعرًا»[342]. واستنادًا إلى ذلك، يكون المقصود بـ«الشعرية العربية» هو «السمة المميزة للشعر العربي».

كما أثبت البحث أن مفهوم المصطلح في كتابات أدونيس لم يحدد تحديدًا دقيقًا، رغم موقعه الهامّ في شبكة المصطلحات التي يبسطها النّاقد على خطابه. بل تختلف صياغاته التركيبيّة وسياقاته الدلاليّة بشكل مربك. فالمصطلح مترجرج، من حيث جنسه، بين التمحّض لـ«الاسميّة» والخلوص لـ«الوصفيّة». وهو، في مستواه السوسيو- ثقافي، قطب تجاذب بين ثقافتَي «الشفويّة» و«الكتابيّة». غير أنّ الواضح، في تلك الكتابات، هو أنّ متصوّر «الشعريّة» خاصّ بالشعر ولا علاقة للنثر الفنّي به. فكتاب الشعرية العربيّة لأدونيس خِلوٌ من الحديث عن النثر الفنّي العربي، قديمه وحديثه. وحتّى النصّ النثري الصوفي عامله أدونيس معاملة النص الشعري[343].

إذًا، هل توجد قرائن تحصر متصوّر «الشعريّة العربيّة»، كما تجلّى في كتاب أدونيس، حصرًا يتجاوز مجرّد تقييده بميدان الشعر؟

يتأكد ما أثبتناه أعلاه (وهو أنّ المقصود بـ«الشعرية»، عمومًا، و«الشعرية العربية»، خصوصًا، هو «السمة أو مجموع السمات المميزة للتجربة الشعرية الفردية أو الجماعية») من خلال الشبكة المصطلحية التي نسجها أدونيس من الثالوث: «الإبداع» و«النقد» وطبيعة «الثقافة». فهو يفصل بين ثقافتين في تاريخ الأدب والنقد العربيين: «الثقافة الشفويّة» و«الثقافة الكتابيّة». كانت الثقافة الشفوية سابقة تاريخيًا للثقافة الكتابية، وبقيت مزاحمة لهذه الأخيرة حتى في أشد لحظات ازدهارها وهيمنتها. واستطاعت الثقافة الشفويّة أن تفرض نمطًا من الإبداع ذي «خصوصيّة بيانيّة وموسيقيّة، تميّزه عن شعر الأمم الأخرى»، وتحرص «على صيانة هذه الخصوصيّة وممارستها في الصناعة الشعريّة، تمييزًا للهويّة الشعريّة العربيّة، ولهويّة الشاعر العربي»[344]. وقد نشأت هذه الثقافة في وضعيّة تاريخيّة امتزج فيها العرب بأجناس أخرى ونشأت ظواهر اجتماعيّة ولغويّة شكّلت تهديدًا للدّين. ولم يقتصر هذا النمط من الثقافة على مرحلة تاريخيّة محدّدة، بل سار جنبًا إلى جنب مع النمط الثاني الذي نشأ مع النصّ القرآني، النموذج الكتابي الأوّل، والدّراسات القرآنيّة

المفسّرة له. وقد اعتبر أدونيس «أنّ الحداثة الشعريّة العربيّة، بخاصّة، والحداثة الكتابيّة، بعامّة، كامنة في النصّ القرآني من حيث أنّ الشعريّة الشفويّة الجاهليّة تمثّل القدم الشعري، وأنّ الدراسات القرآنيّة، وضعت أسسًا نقديّة جديدة لدراسة النصّ، بل ابتكرت علمًا للجمال، جديدًا، ممهّدة بذلك لنشوء شعريّة عربيّة جديدة»[345].

ولـ«الشعريّة» في الثقافة الشفويّة مبادئ تقوم عليها، وهي في علاقة بالمبدِع وبالإبداع وبالتقبّل. وتشكّلت تلك المبادئ في مصطلحات تحدّد شروط ما يسمّى «شاعريّة المبدِع» (وأهمّها ما يدور في فلك مصطلح «الطبع»)، ومصطلحات أخرى تحدّد شروط ما يسمّى «شعريّة النصّ» (منها ما يتّصل بـ«موسيقى الشعر» وما يتّصل بـ«البناء العامّ للنصّ الشعري» من «حسن ابتداء» و«حسن تخلّص» و«حسن خروج» وما يتّصل بـ«التصوير» و«القدرة على ابتكار المعاني ضمن طريقة العرب وركوب الأغراض الشعريّة المشهورة»)، ومصطلحات ثالثة تحدّد شروط ما يسمّى «جماليّة التقبّل» محصورة في «السّماع» و«الوقع».

وقد استطاع النصّ القرآني أن يوحي بالقطيعة مع هذا النمط من الثقافة ويؤسّس للنمط الثاني، («ثقافة الكتابة») الذي غيّر المبادئ العامّة لـ«الشعريّة الشفوية» وأسّس «ما يمكن أن نسمّيه بشعريّة الكتابة»[346]. وهذا النوع من الشعريّة، الذي رسّخته الدراسات القرآنيّة، هو المقصود بالدرس في هذا العنصر.

لقد فتحت الدراسات القرآنيّة، لغويًّا، الباب واسعًا أمام الدراسة الأسلوبيّة التي تعالج «الصّورة الفنيّة وطرق التعبير»[347]. وقد اهتمّت خاصّة بما سمّاه أدونيس «التعبير المجازي»[348]، مرّة، و«المجاز التعبيري»[349]، أخرى. ومزيّة هذه الدراسات التي تمثلها الكتب التي ألفها أبو عبيدة (ت 209هـ) والفرّاء (ت 207هـ) والجاحظ (ت 255هـ) وابن قتيبة (276 هـ) والرماني (374 هـ) والخطابي (388 هـ) والباقلاني (403 هـ)، هي اهتمامها بالنصّ في ذاته وبـ«جماليّته» من خلال دراسة «موسيقى الخطاب الشعري» و«بنائه»، متمثلًا بـ«النظم»، ودراسة «أساليبه»، متمثلة بالظواهر البلاغيّة المشكّلة لـ«الصورة الفنيّة» كالكناية والتشبيه والمثل والاستعارة والتقديم والتّأخير والانتقال من مخاطبة الشاهد إلى الغائب... ولا تكتسب دراسة كل هذه الأبعاد الجمالية مزيّة في ذاتها إذا لم تعرّج على دورها في عمليّة التقبّل كما فعل الجاحظ في دراسته حول النصّ القرآني وقد ألحّ على فعل «التذوّق»، وابن قتيبة في كتابه مشكل القرآن وقد تحدّث «عن أثر النصّ القرآني في

النفس»، والرمّاني في كتابه النكت في إعجاز القرآن وقد جمع بين «حدَّي البلاغة: أثرها في النفس وأسلوبها»[350]، وغيرهم. فمع هؤلاء تمّ الانتقال من الوعي بمّا يسمّيه أدونيس «بلاغة الحقيقة» إلى الوعي بما يسمّيه «بلاغة المجاز»[351] التي ستترسّخ فيما بعد مع الكتابة الصوفيّة وشعر أبي تمّام..

ودون أن يغبط دارسي القرآن حقّهم في التوليد المصطلحي أو في الفتح العلمي، اللذيْن ألحّ عليهما في كتابه الشعريّة العربيّة، لا يرى أدونيس لما يحيل عليه مصطلح «التعبير المجازي» (أو المجاز التعبيري)، كما بدا في الدراسات القرآنيّة الأولى، أيّة أهمّيّة في كتابة الشعر المعاصر وفي نقده. والعلّة في ذلك، في ما يرى النّاقد، «أنّ المجاز التعبيري هو الطّابع العام للكلام الشعري السّائد»، في حين أنّ «بيانيّة الإبداع الشعري العظيم تقوم على ما [ي]سمّيه المجاز التوليدي[352]. فأهمّيّة المصطلح القديم تكمن في ما أوحى به من مصطلحات حديثة ولا تكمن في ذاته.

غير أنّ أهمّ ما تفيد به الدراسات القرآنيّة القديمة النقد العربي المعاصر هو تأسيسها لمفاهيم تعتبر مركزيّة في الاتجاهات النقديّة الحديثة الغربيّة والعربيّة. من بين تلك المفاهيم «النصّ الاحتمالي- متعدّد المعاني» و«ثقافة الإبداع» و«جمالية التقبل». والمصطلح الأوّل في علاقة بـ«المجاز التعبيري في النصّ»، والمصطلح الثّاني في علاقة بالمبدع، في حين أن المصطلح الثالث في علاقة بالمتقبل. فالذي أضافه الرمّاني (ت 374هـ)، في النكت في إعجاز القرآن، إلى الدراسات السّابقة له هو توسيع متصوّر «البلاغة»، الذي كان يقوم أساسًا على جماليّة الأسلوب، لينفتح على «المتقبّل» الذي بات مشاركًا في صناعة المعنى. فهو «يخلص إلى وضع معيار عميق لجماليّة النصّ، قائلًا إنّ النصّ الجميل هو «ما تذهب فيه النّفس كلّ مذهب» أي أنّه، في لغتنا النقديّة الحديثة، النصّ الاحتمالي- متعدّد المعاني»[353]. أمّا الخطّابي (ت 388هـ) في بيان إعجاز القرآن فقد اشترط «الثقافة في إبداع النظم الفنّي وفهمه على السّواء، مؤكّدًا أنّ البديهة وطلاقة اللسان غير كافيَين»[354].

لم تعد الظواهر البلاغية تنويعًا على المعنى، بل أصبحت إيحاءً به وتحفيزًا على توليده وإخصابه. وبذلك يعطي متصور «المجاز التوليدي»، الذي أوحى به متصور «المجاز التعبيري» فحلّ محله، مفهومًا مغايرًا لـ«الصورة الفنية» التي لم تعد خاضعة لقالب أسلوبي جاهز، وإنّما غدت مغامرة مشتركة بين «المبدع» و«المتقبل» المثقفين ثقافة كتابية، حيث يوحي الأول ويتأول الثاني. فينشأ ما يسميه أدونيس «النص الاحتمالي- متعدد المعاني» الذي سيكون محور «الحداثة الشعريّة»[355].

تغري هذه الشبكة التصورية، المستوحاة من الدراسات القرآنية الأولى، بالاقتناع بتجذر «الحداثة الشعرية المعاصرة» في تربتها العربية القديمة التي تمثل «النصوص الثواني» مادتها العضوية. غير أنّ استحضار مصطلحات معاصرة للتعبير عن أشباه متصورات قديمة، أو تأويل مصطلحات قديمة عامة وفضفاضة تأويلًا شخصيًا، والبناء عليها، يطرح أسئلة كثيرة منها: ما هي مراجع الناقد التي استند إليها أثناء الاصطلاح على المتصورات القديمة؟ وما هي غايته من ذلك؟ وهل يتناسب المصطلح المولد مع المتصور القديم؟ وهل ترسّخ تلك الدراسات، فعلًا، ما يسميه أدونيس «ثقافة الكتابة» في مقابل تخليها عن «الثقافة الشفوية»؟

قد تتطلب الإجابة عن السؤالين الثالث والرابع بحثًا موسعًا ليس هذا مجاله، ولكن الإجابة عن السؤالين الأول والثاني قريبة يضمّنها أدونيس خطابه. إذ يقول: «وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النّظر النقدي عند الجرجاني، خصوصًا في كل ّما يتعلّق بالشعريّة وخاصّيتها اللغويّة التعبيريّة. ولست أجد أيّة مفارقة في قولي إنّ حداثة الغرب (المتأخّرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربيّة (المتقدّمة)، فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السّياسي الحديث، الذي أنشئ على مثال غربي»[356]. إنّ قراءتنا لتراثنا محكومة بالضغط الذي تسلطه علينا الثقافة الغربية المعاصرة بفلسفاتها ونظرياتها الأدبية ومناهجها النقدية. ولقد مثّلت مكتسبات أدونيس من المصطلحية النقدية الغربية المعاصرة منارات توجيه عند قراءته للدراسات القرآنيّة الأولى. فقراءته لها ليست اكتشافًا بل كانت قياسًا واختبارًا. وقيمتها، عنده، اكتسبتها من خلال إيحائها بما يشيع اليوم في النقد المعاصر، لا بما أحدثته من تغيير في التفكير النقدي في زمنها.

إن حقيقة الإشكالية كامنة في هذا الجمع بين القديم الفضفاض والمعاصر الدقيق جمعًا يقوم على الإسقاط. فهل يتخلص المعاصرون من هذه الإشكالية عند تعاملهم مع تجربة الصوفيين في نظرتهم إلى الحياة والإبداع والخلق، بخاصّة أنّها تجربة يعزّ نظيرها في الغرب؟

3- التجربة الصّوفيّة وأثرها المصطلحي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

يعرج أدونيس في الثابت والمتحول والشعرية العربية على التجربة الصوفية كمكون من مكونات الثقافة العربية القديمة والحديثة. في حين يفرد لها كتابًا خاصًّا يعنونه بـ«الصوفية والسوريالية»، يقارنها فيه بتجربة إبداعية غربيّة. ولئن كان الفصل الذي خصّه أدونيس للتجربة الصوفية في «الثابت والمتحول» ينزع نحو تلخيص رؤيتها العامّة للوجود وللحقيقة ولمفهوم الذات

وعلاقتها بخالقها وللزمان وللمكان[357]، وكان المقطع الذي خصه لها في «الشعرية العربية» مقتضبًا وجزئيًا لا يخص التجربة في مجملها، إلا ما ندر من الملاحظات، وإنما يخص تجربة «النفري» بما هي نموذج مكتمل[358]، فإنّ كتاب الصوفية والسوريالية يمثل المصدر الأساسي الذي يتجلى فيه، بوضوح، الانزلاق المصطلحي من تلك التجربة إلى النقد العربي المعاصر بوساطة من تجربة إبداعية غريبة عن الثقافة العربية. فأدونيس جمع في هذا الكتاب بين تجربتين متباعدتين مكانًا منفصلتين زمانًا متباينتين جنسًا: واحدة عربية قديمة شاع بين الناس أنها «روحية»، وتجربة أخرى غربية حديثة عرفت بكونها «إبداعية».

ويبرّر هذا «الجمع» بين اتجاهَين متباعدَين معرفيًّا وتاريخيًّا بتماثل غايتهما والمنهج الذي يخول تحقيقها. فهما تجربتان تصبوان إلى معرفة الحقيقة في نموذجها الأوفى. وتؤمنان بأنّ مسالك تلك الحقيقة ومناهجها لا تقتصر على «الظاهر» و«المعروف»، وأنّ المطايا إليها لا تنحصر في «العقل» و«المنطق»، بل تتعدى كل ذلك إلى «الباطن» و«المجهول» و«القلب» و«الخيال». يقول أدونيس، معبرًا عن ذلك: «إنّ غايتي هي التوكيد على أنّ في الوجود جانبًا باطنًا، لا مرئيًّا، مجهولًا، وأنّ معرفته لا تتمّ بالطرق المنطقيّة- العقلانيّة، وأنّ الإنسان دونه، دون محاولة الوصول إليه، كائن ناقص الوجود والمعرفة، وأنّ الطرق إليه خاصّة وشخصيّة، وأنّنا نجد استنادًا إلى ذلك قرابات وتآلفات بين جميع الاتجاهات التي تحاول أن تستشرف هذا الغيب، وبينها، بخاصّة، الصّوفيّة والسورياليّة»[359].

إنّ هذا الاشتراك في المنهج والغاية، يقصي، في اعتقاد أدونيس، كلّ اختلاف بينهما ويتخطّى «بؤس القراءة النقديّة للصوفيّة، وبؤس فهمها، ويوضّح بعامّة، بؤس المستوى النّظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربيّة، وبؤس الصّورة التي قدّمت لنا بها هذه الثقافة نفسها»[360]. ومع ذلك، لا تبدو هذه التجربة، إلى حدود هذا التبرير، ذات علاقة مباشرة بالخطاب النقدي العربي المعاصر وبمصطلحاته. لذلك يتجاوز أدونيس فرادة «النّظرة المعرفيّة»، في هذه التجربة العربيّة، إلى ما يصنعها ويشكّلها أي «تجربتها في الكتابة» التي تقترب ممّا تهفو إليه أكثر التجارب الإبداعيّة العربيّة المعاصرة إثارة للجدل ممثلة بـ «قصيدة النثر». فالصّوفيّة «على صعيد الكتابة، حركة إبداعيّة وسّعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنيّة، أشكالًا أخرى نثريّة نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث، بقصيدة النثر»[361]. والمصطلحات النقديّة الصّوفيّة المفيدة للخطاب النقدي العربي المعاصر تكمن في «الكلام الفنّي الصّوفي» أو

«اللغة الشعريّة الصّوفيّة»، في اصطلاح أدونيس، على أنّ هذه اللغة الشعريّة لا تنفصل جماليّتها عن جماليّة العالم الذي تنقله، بحيث يصعب الفصل بين ما عُرِف بـ«الشّكل» وما عُرف بـ«المضمون». ورغم وعي أدونيس بهذا التلاحم العضوي بين «الشكل» و«المضمون»، أو بين «العبارة» و«الرؤيا»، ورغم إعلانه عن هذا الوعي في أكثر من موقع، فإنّ للممارسة التحليليّة النقدية واقعها الذي قد لا يتكافأ مع القناعة والطموح. فما الذي يمنع أدونيس من «تجزئة الخطاب الصوفي» و«اجتثاث مصطلحاته من سياقاتها» و«اختيار المتصورات المناسبة في مقابل إقصاء المتصورات غير المناسبة»؟ وفي المقابل، أيّ منطق يفرض على التجربة الجديدة اقتباس التجربة القديمة برمتها، شكلًا ومضمونًا، عند محاولة الاستفادة منها؟ يبدو الجمع بين تجربتين متباعدتين زمنيًا، مولدًا لإشكاليات يفرضها منطق التاريخ، مثلما كان الجمع بين تجربتين متباعدتين مكانًا ومعرفة، مولدًا لإشكاليات يفرضها منطق الثقافة. لذلك سنرصد استراتيجية أدونيس في الاستفادة من التجربة الصوفية من خلال تتبع «الانزلاق المصطلحي» متمثلًا بانتقال المتصورات القديمة إلى التجربة المعاصرة. فكيف تمت الحركة المصطلحية من الخطاب الروحاني القديم إلى الخطاب النقدي المعاصر؟ وما هي دوافعه المباشرة وغاياته البعيدة؟

إنّ منطلقنا في البحث هو إيماننا بتلاحم الخطاب الصوفي وتشابك مصطلحاته بحيث تستحيل دراستها دراسة وافية ما لم نتقصّ علاقاتها المفهوميّة. وكلّ اختيار لمصطلحات لا تكون احتوائيّة لن يساعد على تبيّن العلاقات الحقيقيّة بينها ولا على ضبط السّمات المفهوميّة لكلّ واحد منها. لذلك يصعب الفصل بين مصطلحات «الكتابة الصّوفيّة» وبقيّة مصطلحات التجربة في عمومها. كما يصعب الاطمئنان إلى ذلك التجاور المصطلحي الذي اعتمده أدونيس في كتابه الصوفية والسوريالية، واتخاذه نموذجًا للنظام المصطلحي الصوفي. فليست المصطلحات المتجاورة هناك على نفس الدرجة المصطلحية في التجربة الصوفية، ولا هي مختزلة لكل مصطلحاتها أو قادرة على الكشف عن جميع علاقاتها. فمصطلحا «الحب» و«الخيال» مثلًا، ليسا إلّا مدخلَين فرعيَين للمصطلحات الصّوفيّة. ولا يمكن أن نعتبرهما في نفس المرتبة المصطلحيّة مع «المعرفة» أو «الكتابة»، مثلًا[362].

يمكن أن نحصر مجالات الانزلاق المصطلحي من التجربة القديمة إلى التجربة المعاصرة في أربعة منها تبدو متشابكة، هي: «خصوصيّة التّجربة الصوفية» و«آلياتها» و«طبيعة الخطاب الصوفي» و«طرق تشكله لغويًا». ولكلّ واحد من هذه المجالات مصطلح رأس يحيل عليه؛ إذ

التجربة الصوفية تجربة روحية- وجودية مخصوصة، فيها يعيش المتصوف حالة من الغياب عن العالم المرئي المحسوس ليحلّ في عالم غير مرئي مجرد، تنكشف فيه الحقيقة في صورتها المكتملة ونموذجها الأوفى. لذلك تحتلّ «المكاشفة» موقع المصطلح الرأس في تحليل «خصوصية التجربة الصوفية». ولما كانت هذه التجربة تجرّدًا من الحسّ والعقل والمنطق، فإنّها تقتضي ملكات أخرى، هي مطايا وآليات، تنقل المتصوف من «عالم الشهادة» إلى «عالم الغيب». وأهمّ تلك الملكات عند المتصوفة هي «الخيال المنفصل» الذي يمثل لنا المصطلح الرأس الثاني في تقصي مظاهر «الانزلاق المصطلحي» من التجربة الصوفية إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر. ولا شكّ في أن تجربة وجودية بهذه الخصوصية سيكون خطابها، بدوره، مخصوصًا. وخصوصيّته تتأتّى إليه من طبيعته «التأملية- الفكرية»، كما يصفها أدونيس. على أنّ هذه الصفة المركبة تثير من التشويش المفهومي شيئًا كثيرًا. إذ كيف يكون خطاب ينقل تجربة تتجرد من «العقل» و«المنطق» و«الحسّ» تأمليًّا وفكريًا؟ لا يبدو ذلك مقنعًا إلّا إذا كان لـ«الفكر» و«التأمل»، عند الصوفيين، مفهومين مفارقين للشائع ويفترضان التقصي والتوضيح. لذلك سنعتبر هذين المصطلحين محيلَين على متصوريْن رأسيْن سيكونان مدخلنا لتبين طبيعة الخطاب الصوفي وأثره في الخطاب النقدي العربي المعاصر. وإذا كان الخطاب الصوفي بهذه الطبيعة المفارقة للعقلاني والمنطقي، فلا بدّ أن تكشف مكوّناته اللغوية الصغرى، ممثلة بـ«العبارة الصوفية»، تلك الطبيعة. على هذا الأساس سنعتبر «العبارة الصوفية» مصطلحًا رأسًا آخر مساعدًا على تقصي «الانزلاق المصطلحي» المستهدف.

فأيّ دلالة، إذن، لـ«المكاشفة» و«الخيال المنفصل» و«الفكر والتأمل» و«العبارة» في أدبيات الصوفية؟ وهل هي مصطلحات قديمة، حضرت في الخطاب الصوفي تصورًا ورمزًا، أم هي رموز حادثة تنقل متصورات صوفية قديمة؟ وهل ساهمت في توليد مصطلحات نقدية حداثية معاصرة؟

تحيل المادّة المعجميّة (ك، ش، ف) على متصوّريْ «البروز» و«الظهور»[363].

ويعرّف الجرجاني «المكاشفة»، في معناها الخاص، بقوله: «هي حضورٌ لا ينعت بالبيان»[364]. والنفّري يستعمل مصطلح «الكشف» لا «المكاشفة». وهو، عنده، بمعنى «التجرّد»[365]. وهو، أيضًا، بمعنى «الحضور»[366]. و«الكشف»، عنده، مرحلة تسبق «الاتحاد»[367].

والمكاشفة الصّوفيّة، كما تتجلّى في خطاب أدونيس النقدي، هي الحضور المتميّز في لحظة زمنيّة متميّزة[368]. وهي «معاينة بالقلب لا بالحسّ». وهي «رؤيا الباطن بعين القلب لا رؤية الظاهر بعين الوجه»[369].

وللكشف، أو المكاشفة، بواعث وتجلّيات إذا توفّرت تمّت الحالة. من بواعثها «الوجد»، أو «المحبّة» و«الشّوق»، ومن تجلّياتها «السّكر» و«الغيبة» و«الانخطاف» و«الإشراق» و«الذّوق» المولّدة لـ«الشّطح»[370]. ولئن لم يرتبط مصطلح «الكشف» أو «المكاشفة»، عند أدونيس، بسياقات الحديث عن «الشعر الجديد» ارتباطًا وثيقًا، فإنّه استُبدل بأحد مرادفاته وهو «الرؤيا». فـ«الرؤيا» هي المصطلح الفنّي الخاصّ بميدان الإبداع الأدبي التحديثي، أمّا «الكشف/المكاشفة» فهو المصطلح الفنّي المقتصر على الميدان الصوفي، وإن أغرى تشابه الميدانَين في الرؤية والمنهج، دون الغاية، بشرعيّة التوليف المصطلحي بين ما هو صوفي وما هو شعري في قول القائل «مكاشفة شعريّة».

ولـ«المكاشفة الصوفيّة» أسرار يكشفها «القول/الكلام الشّطحي»[371] أو «العبارة» وتحفظها «الكتابة الصوفيّة»، كما لـ«الرؤيا الشعريّة» أسرار تكشفها «الأقوال الشعريّة» و«القصائد» و«النصوص الشعريّة» وتحفظها «الكتابة الشعريّة». واستنادًا إلى مبدإ «التشابه» يُشرّع المرور من «الكتابة الصوفيّة» وجهازها المصطلحي إلى «الكتابة الشعريّة» وجهازها المصطلحي.

و«الكتابة الصّوفيّة»، بما هي سيمياء التجربة وعلامة «المكاشفة»، غنيّة بالمصطلحات التي نُبذت في الثقافة العربيّة و«ظلّت على هامش التاريخ الثقافي العربي» محاصرة بـ«نموذج» أملته «معرفة دينيّة مؤسّسيّة، عامّة»[372]. وإحياء مصطلحات هذه التجربة، شعريًّا، يندرج في إطار فهم جديد لتجربة كتابيّة ضخمة في تاريخ الفكر والإبداع العربييْن، في ما يعتقد أدونيس، كما يندرج ضمن «انكشاف أسرار الشعريّة الحقّ»[373]. كما أنّ إحياء تلك المصطلحات وراءه أمل في الوصول، شعريًّا، إلى ما وصل إليه المتصوّفة، روحيًّا. فـ«بين هذه الكشوف ما قد يرتقي ليكون بمثابة مفتاح لمجهول ما، أو ليكون أساسًا لبناء تصوّرات جديدة، لم تكن منتظرة»[374]. لذلك انزلق المصطلح من ميدان التصوّف إلى ميدان الإبداع، وعوّضت «المكاشفةُ الشعريّة» (أو الرؤيا الشعريّة) «المكاشفةَ الصّوفيّةَ»[375]. وأصبح «مثول الشّاعر في حضرة الشّعر» بديلًا لـ«مثول المريد في حضرة الرب»، وغدت لحظة «السّكر» و«الانخطاف» لحظة «معاناة» و«ضنى» و«وجع» و«مخاض»، وصار «الشّطح الصوفيّ» «نوبةً شعريّةً» و«الفناءُ»، بما هو انعتاق من

«تعيّنات الوجود وتحديداته وقيوده» واندماج في «المطلق»، «انخراطًا في زمن النصّ الشّعري»، كما أضحى «رحاب القصيدة ومدارها» بديلًا لـ«المقام» أو «فضاء الكشف».

ويبدو أنّ مرحلة «المكاشفة» لا يتمّ بلوغها إلّا بـ«مَلَكَة» فذّة وموهبة استثنائيّة، هي ملكة «الخيال» وموهبة «التخييل». وقد يُخصَّص «الخيال» عند المتصوّفة فينعتونه بـ«المنفصل»، كما قد يخصّص عند النقّاد والأدباء الحداثيين فينعتونه بـ«الشعري». فهل من اختلاف؟

يصف أدونيس النصّ الصوفي بكونه نصًّا تخييليًّا، «لا بمعنى أنّه يصدر عن الخيال الحسّي النّفسي، بل بالمعنى الصّوفي كما يتجلّى، خصوصًا، في النصّ النفّري. فالخيال، بحسب هذا المعنى، وسيط بين النّفس التي هي من عالم الغيب والحسّ الذي هو من عالم الشهادة»[376]. وهذا الفهم المخصوص للخيال ناشئ عن تقسيم مخصوص لـ«الحقيقة» و«الوجود» و«العالم». فـ«الحقيقة الكونيّة، بالنسبة إلى ابن عربي، ثلاث مراتب: عُلويّة، وهي مرتبة التجريد، أو المعقولات. وسفليّة، وهي مرتبة الحسّ والمحسوسات، وبرزخيّة وهي الجامعة الواصلة بين هاتين المرتبتَين، أي أنّها معقولة- محسوسة في آن، وتلك هي مرتبة الخيال والمتخيّلات»[377]. و«الوجود» ثلاثة أصناف: «الوجود المطلق الإلهيّ، والعدم المطلق، والوجود الخياليّ، وهو البرزخ بين الوجود والعدم، وموطن الممكنات التي لا تتناهى»[378]. و«العالم» عالمان: «عالم الغيب أو عالم الملكوت، وله حضرة الغيب، وعالم الحضور أو عالم المُلك، وله حضرة الشهادة. [...] وبين العالميْن ثالث هو الذي يتولّد من اجتماعهما، هو عالم الجبروت الذي هو في الوقت نفسه عالم الخيال وحضرة الخيال»[379].

و«الخيال»، كما يستنبط أدونيس سماتِه من كتابات ابن عربي، «عماء» و«هذا العماء هو نفسه البرزخ بين المعاني وتجسّداتها»[380]. وهو «معيار المعرفة». و«ماهيّة الخيال هي التبدّل في كلّ حال، والظهور في كلّ صورة»[381]. وهو «أرض لا نهاية فيها للعجائب والغرائب، يوجد فيها حتّى المحال عقليًّا»[382]. كما أنّه «رحم يصوّر فيه الخالق ما يشاء»[383]. والخيال الصّوفي نوعان: متّصل ومنفصل. و«الخيال المتّصل» «هو القوّة المتخيّلة المخلوقة في الإنسان»[384]. أمّا «الخيال المنفصل» فـ«هو [...] حضرة التضاهي الخيالي والتمازج. في هذه الحضرة يتجلّى الحقّ في الصّور، وفيها تظهر الروحانيّات من الملائكة في الصّور، وفيها تتنزّل المعاني في الصّور والقوالب الحسّيّة»[385]. فالخيال المتّصل، حسب تعبير أدونيس، هو الملكة أو «القوّة» المسخّرة للإنسان، أمّا

«الخيال المنفصل» فهو «تجلّ للمجرّدات (الله والملائكة والمعاني..) في الصّور». والتدرّج من «المتصل» إلى «المنفصل» يتمّ، في تأويل أدونيس، بأن يرفع الحسّ ما يدركه إلى الخيال» وهكذا تمتلئ خزانته بالمحسوسات، والقوّة المصوّرة تأخذ مادّتها من المحسوسات، وهي التي تركّب الصّور: وتكون صورًا غريبة مجهولة من أجزاء أليفة معلومة»[386]. فالقوّة المصوّرة هي الوسيط بين «المتصل» و«المنفصل». وهذا التأويل المميّز بين النوعَين يأخذ من تعريف الجرجاني للخيال ويزيد عليه. فالجرجاني يعرّفه بقوله: «هو قوّة تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادّة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلّما التفت إليها. فهو خزانة للحسّ المشترك ومحلّه مؤخر البطن الأوّل من الدّماغ»[387]. فلئن توقّف الجرجاني عند الخيال كـ«قوّة» وجعله «خزانة» لصور المحسوسات، وظيفته «الحفظ»، فإنّ أدونيس يتجاوز به من «القوّة الحافظة» إلى «الملكة الخالقة» بفعل «القوّة المصوّرة». وغايته من ذلك، في ما نرى، هي الارتقاء به إلى مرتبة الفكر النقدي الغربي الحديث، من ناحية، والبرهنة به على فرادة التجربة الإبداعيّة العربيّة المعاصرة التي تنهل منه وعلى شرعيّتها، من ناحية ثانية. والهدف الأوّل صريح في آثاره، أمّا الهدف الثاني فهو مضمر نلمحه، في هذا المستوى، حتّى في إلحاحه على «وظيفة الخيال الصوفي» التي تتجاوز وظيفة «الخيال الإبداعي» كما فُهم وأُطّر سوسيوثقافيّا طيلة قرون تبدأ من «ثقافة القبيلة» في العصر الجاهلي إلى «ثقافة الاستعادة» في فترة ما يعرف بالنهضة.

فللخيال الصوفي وظيفة واحدة هي «الإيجاد على الإطلاق»[388]، وإن كان الموجود يتعدّى حدود المعقول، إذ غالبًا ما «يعمل ما يراه العقل محالًا»[389]. و«قد خُلق ليظهر فيه الجمع بين الأضداد. إذ يمتنع، حسّيًّا وعقليًّا، هذا الجمع. وهو، عند الخيال، غير ممتنع»[390].

وعند هذا المستوى يتمّ الانزلاق المصطلحي من ميدان التصوّف إلى ميدان الإبداع لتقارب في الرؤى وتشابه في الإدراك واتحاد في الوسيلة واتفاق في المنهج، فيتيسّر المرور من الميدان الأوّل إلى الميدان الثاني. فالخالق لم يعد الصّوفي بل صار الشّاعر، و«الأضداد الصوفيّة» أصبحت «أضدادًا شعريّة» و«المتباعدات» و«المتنافرات» و«الاستعارات الحيّة»، غدت كلها «تخييلًا شعريًّا»، و«الخيال المنفصل» عوضه «الخيال الشعري» ...

ويضفي التخييل الصّوفي على الخطاب سمة فارقة تجعله ذا طبيعة مميزة سيستفيد منها الخطاب الشعري المنشود عند الحداثيين. فأدونيس يصف نص النفّري بكونه «نصًّا فكريًّا-

تخييليّا»[391]. ومن البيّن أنّ وصف هذا النمط من النصوص بـ«الفكري» و«التخييلي» يصدر عن فهم مخصوص لمصطلحَي «فكر» و«خيال». فهذان المصطلحان يفرغان من مفهوميْهما الشّائعين، إذا ما اندرجا في نسق معرفي مخصوص كالنسق الصوفي، ويُعاد شحنهما إمّا بالمفهوم الأصلي المهجور أو بمفهوم جديد يستجيب وخصوصيّات النّسق[392].

ولا يبدو المصطلح المركّب تركيبًا نعتيًّا «نصّ فكريّ»، كما تنصّ عليه متصوّراته الشّائعة، مفيدًا للخطاب النقدي العربي المعاصر ولا للتجارب الإبداعيّة ما لم يكن موحيًا بجملة من السّمات المفهوميّة التي تعتبر أساسيّة حديثًا. من ذلك سمة «القطيعة»، السّمة المحيلة عليها عبارة «يخترق حقول المعرفة في عصورهم» في قول أدونيس أعلاه، وسمات «القلق» و«الكشف» و«خصوصيّة التجربة الذاتيّة» و«علاقة الذات بالآخر وبالعالم». كما أنّ مصطلح «تخييلي» لا يمثّل شيئًا ذا بال إن كان مجرّد زينة للكلام السّائد ولم يكن «برزخًا بين عالم الشهادة وعالم الغيب». بل إنّ «التجربة الصّوفيّة» ذاتها لا معنى لها، من منظور الحداثيين النقدي والإبداعي، لو لم تكن حالًا منفصلة عن سياقها، ومغامرة ذاتيّة تنقل معرفة حدسيّة متغيّرة مليئة بالغرابة والتناقضات والغموض، لأنّها تطلّ على عالم مجهول، غريب ومدهش، غامض ومحيّر[393]. وبهذا يبرّر أدونيس «اهتمام الخلّاقين العرب، اليوم، بالتجربة الصّوفيّة، بعامّة، وبالنصّ النفّري، بخاصّة»، واحتفاءهم «بعبارات كالرؤيا والإشراق والمجهول والسرّ والغيب واللامفكَّر فيه وما لا يجوز التفكير فيه والمكبوت والمهمّش»[394].

فما يهفو إليه الحداثيّون، وأدونيس كاهنهم كما يصفه جابر عصفور[395]، هو كتابة إبداعيّة عمادها هذه المتصوّرات جميعًا. فمن أهمّ «ملامح علم جمال الكتابة»، كما يعبّر أدونيس، أن يكون الإبداع دخولًا في المجهول لا في المعلوم[396]. وهذا التصوّر الحداثي المجمل للكتابة، كما يستخلصه أدونيس من التجربة الصّوفيّة، تنتشر سماته نفسها، وبحضور مكثّف أحيانًا، في كتابات جابر عصفور حول الشعراء المعاصرين من أمثال محمّد الماغوط وأدونيس وأحمد حجازي الذين جمعهم كتاب رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر[397]. في حين تحضر بأقلّ كثافة في كتابه عوالم شعريّة معاصرة[398] الذي جمع مقالات حول تجربة صلاح عبد الصّبور وتجربة أمل دنقل وتجربة محمود درويش.

يوفّر النصّ الصّوفي، إذًا، جملة من الخاصّيات الإبداعيّة التي يمكن للنصّ الإبداعي الحديث استغلالها للخروج عن الكتابة السّائدة، ولبلوغ نقطة الالتقاء مع الإبداع العالمي الذي لا تختلف مقولاته عن مقولات التجربة الصّوفيّة العربيّة.

غير أنّ المتتبّع لحضور المتصورات الرؤوس، كـ«القطيعة» و«القلق المعرفي» و«الكشف» و«الرؤيا» و«البرزخ» و«عالم الغيب»...، في كتابات الحداثيين العرب المعاصرين، يلاحظ أنها ليست شيئا مهمّا دون «إشراقات» رامبو ونرفال وبريتون و«رؤياهم» و«كشوفاتهم»... فالالتفات إلى التجربة الصّوفيّة العربيّة ومصطلحاتها، هو التفات بوسيلة. وبالرّغم من ذلك، فإنّ هذه التجربة أغرت أدونيس وغيره من الحداثيين باستلهامها لما اكتشفوه فيها من مقولات كانت مغمورة، ورؤية وجودية متعالية عن الظرفي في الوقت الذي تتسامى فيه نحو المطلق. ولعلّ أوضح ما يتجلى فيه الاستلهام، ويتبدّى فيه التقاطع بين التجربتين القديمة والمعاصرة، هو «العبارة اللغوية»، وعاء التجربة وصورتها المادية. وعند هذا المستوى، أيضًا، وقع التلاقح وتوليد المعاصر من القديم. فما خصوصية «العبارة الصوفية»؟ وما أثرها في «اللغة الشعرية»؟

لقد وُصفت اللغة الصوفيّة بكونها «مغامرة لقول ما لا يقال»[399]، وبكونها «حركة الكائن-مصهورة في صوائت وسواكن»، وبكونها «ذائبة في حركة التجربة»[400]. وهي «تفجّر» و«خروج» و«تحرّر من الوظيفيّة والعقلانيّة»[401]. وهذه السمات تقرّب وظيفة اللغة الصوفيّة من «الوظيفة الشّعريّة» كما حدّدتها اللسانيّات الحديثة. فإذا كانت «الوظيفيّة والعقلانيّة» تحقّقان للكلام وظيفة «مرجعيّة» لعلاقتهما المباشرة بالسّياق، فإنّ «الخروج» و«التحرّر» من هذه الوظيفة يجعل الكلام الصّوفي في «قطيعة مع الواقع» كما يجعله «طالعًا من مجهول يستلزم قراءته بوصفه مرجع ذاته لذاته»[402].

ولمتصوّرات «الخروج» و«التحرّر» و«المغامرة» علاقات تتجلّى فيها وآليّات تتجسّد بها. والعلاقات المقصودة هي تلك التي تربط بين «الاسم والمسمّى»، أمّا الآليات الموصوفة فهي تلك التي يجمعها «المجاز».

والمتصوّر الرئيس الذي تقوم عليه العلاقة بين الأسماء الصّوفيّة ومسمّياتها هو «الاعتباطيّة المزدوجة»[403]. ولا تفهم الاعتباطيّة اللغويّة الصّوفيّة كما تفهم الاعتباطيّة اللسانيّة الحديثة فقط، بل هي تلك وأكثر، لأنّها تتجاوز التسمية الاعتباطيّة المتفق عليها لتسمّيَ من جديد. فالأشياء تخرج من

ماضيها ومن أسمائها السّابقة ومن طرق التعبير عنها ليدخلها الصوفي في صور أخرى مضفيًا عليها أسماء جديدة[404]. والعلاقات بين الأسماء والأشياء في تجدّد مستمرّ، كما هو الشأن في علاقة «الكلمة بالكلمة» التي تتميّز بالتغيّرات المفاجئة والتوترات المتضادّة. فالدلالات، والمعاني والصّور المعروفة لم تعد كذلك بل غادرت في اتجاه المجهول بعدما فُقِدت الثقة في قدرتها على التبليغ والوقوف على ضيقها في مقابل اتساع الرؤيا. هكذا يكتب الصوفي «الغامض وما لم يكشف عنه من قبل»[405] بعد التفطّن إلى أنّ «الإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس»[406] إلى عالم التجربة الصّوفيّة.

لقد أدّت سمة «الاعتباطيّة المزدوجة» إلى سمة «التجدّد المستمرّ»، وقادت السمة الأخيرة إلى أخرى هي «الغموض» بوساطة من «الرّمز» و«الإشارة» و«التلميح». والغموض يحيل على «المجاز» بما هو «تجاوز» لراهن اللغة المستعملة و«نفي» للواقع الموجود وإمكاناته[407]، من أجل تأسيس لغة جديدة والاطّلاع على «الغيب» ذلك الأبعد من كلّ معرفة.

و«المجاز» في التجربة الصّوفيّة يحيل على سمات «اللامرجعيّة» و«البداية» و«الابتكار» و«الاكتشاف» و«الإنشاء الآخر»، لا «المشابهة» و«المقايسة» و«التماثل» و«التقريب» و«التقليد» و«النقل». وهذه السمات تتنزّل في إطار فهم جديد ومبتكر لـ«الصورة». فمصطلح الصّورة، في التجربة الصّوفيّة، لا يحيل على السمات- الوظائف كـ«تقريب البعيد» و«استحضار الغائب» و«زيادة الوضوح»، كما عُهد في بعض النقد العربي القديم، بل صار يحيل على سمة- وظيفة مخالفة تمامًا هي «التخفيف من شدّة ظهور الشيء لتَمْكُنَ رؤيته». «وهكذا تكون الصّورة بمثابة غيمة رقيقة شفّافة تستر المعنى (الله)»[408]. فالصّورة منّة من الله حتّى ينكشف بها سرّه لمريديه الخواصّ، ويتهيّأ بها التعرّف إلى ذاته التي تخفى لشدّة ظهورها. إنّها «القرب الذي يبقي المعنى بعيدًا»[409]. ولذلك شبّهت بـ«الحجاب» و«الظل» و«الغيمة»[410]. ويتفاعل هذا التشبيه مع مصطلح «النص الاحتمالي» بما ينصّ عليه من معاني «انفتاح المعنى» و«تعدّده» و«تجدّده». كما يتفاعل مع مصطلح «اللغة الإشاريّة» بما ينصّ عليه من متصوّرات كـ «التلميح» و«الترميز».

إنّ هذه المتصوّرات التي تشكّل سمات «العبارة الصوفيّة» و«المجاز» و«الصورة»، على السّواء، تشيع بكثرة في الكتابات المنظّرة، أو المحلّلة، لـ«الصورة الشعريّة» الحداثيّة. وهذا من أمارات الانزلاق المصطلحي من القديم إلى الحديث.

وقد لا تقتصر سمات «العبارة الصوفيّة» على تعديل مفهوم «الصورة الشعريّة»، بل تتجاوز ذلك إلى تعديل «مفهوم الشعر» ذاته عند الحداثيين، فتصبح سماتها هي سمات «الشعر الحداثي». وليس هذا الاعتقاد حِكرًا على كتابات أدونيس التي يصرّح فيها صاحبها بتأثّره بالتجربة الصوفيّة العربيّة، بل إنّ في كتاب رؤى العالم لجابر عصفور ما يقرّب بين خاصّيات «الشعر الحداثي» وخاصّيات «العبارة الصوفيّة»، وفيه ما يقرّب بين «التجارب الشعريّة الحداثيّة»، على اختلافها، و«التجربة الروحيّة الصوفيّة».

والحقّ أنّ التقريب بين خاصيات «العبارة الصوفيّة» وخاصيات «اللغة الشعريّة المعاصرة» أو «الصورة الشعريّة» أو حتّى «الشعر» مُربكٌ في هذا المستوى. إذ إنّ تلك الخاصيات تشيع، في عصرنا، كصنيعة غربيّة ساهمت فيها التجارب الإبداعيّة الغربيّة المتجدّدة من «الرومنطيقيّة» إلى المدارس المعاصرة، كما ساهمت فيها النظريّات البلاغيّة الغربيّة القديمة والمعاصرة، ونظريّات الشعريّة، ونظريّات التحليل النّفسي للإبداع، وغيرها. ولعلّ ضبابية المرجع، كما تبدو في هذا المستوى، تدفعنا إلى طرح السؤالين التاليين: هل المتصورات والسمات المميزة للشعر الحداثي ذات علاقة حقيقية ومباشرة بالتجربة الصوفية العربية القديمة؟ أم أنّها متصورات وسمات غربية خالصة النسب تمثل حصيلة تجارب متجذرة في القدم أسقطها أدونيس على تجربة روحية- وجودية إسلامية قديمة ساعد غموض مقولاتها على تقبل تلك المتصورات؟

يفترض السؤال الأول «اكتشاف» المبدعين العرب المعاصرين لتراثهم الصوفي وإكبابهم عليه لاستلهام ما يسميه أدونيس «اللهب المتلألئ» فيه. وهذا الافتراض في حاجة إلى بحوث جادة تؤكده. أما السؤال الثاني فيفترض أنّ تأثر العرب المعاصرين بالتجربة الصوفية مجرد ادعاء. وما نعتقد أنه صوفي ليس سوى مقولات إبداعية غربية اتفقت مع مقولات صوفية عربية منفتحة الدلالة وقابلة للتأويل. كما يفترض أن تأثر الغرب بالتجربة الصوفية العربية هو مجرد ادعاء آخر لم يثبته البحث الرصين. والغاية من توظيف هذا الادعاء حجاجية تسعى إلى تبرير فعل التحديث من داخل الثقافة العربية ذاتها ما دام استيراد الحداثة من الغرب مكروهًا.

لأدونيس أقوال كثيرة تؤكّد الأثر المباشر للتجربة الصّوفيّة العربيّة القديمة في التجربة الشعريّة العربيّة الحديثة. وكأنّ تأثيرها كان تلقائيًا منسابًا مع حركة التاريخ دون وسيط. وهناك إصرار على أنّ «اللغة الصّوفيّة» فتحت طرقًا مجهولة للشّعر العربي الحديث بتعديلها متصوّرات كـ«المجاز» و«الصورة»، وتعديل العلاقة بين «الأسماء والأشياء» و«الأسماء والأسماء»، وإعادتها النظر في علاقة «المريد» بـ«موضوع إرادته» وبـ«لغته»[411].

غير أنّ هذا الإصرار على التأثير المباشر للتجربة الصوفية في التجربة الحداثية المعاصرة، يشهد ضمورًا ونكوصًا حين يعترف أدونيس بدور شعراء غربيين في التنبيه إلى هذا الجانب من التراث العربي. وما جرى تنبيههم إلى ذلك بشكل مباشر وإنما بتشابه وإيحاء. فما كانت بعض التجارب الصوفية لتشعّ أو تُعرف مزيّتها لولا قرابتها من بعض التجارب الشعريّة السورياليّة في الغرب؛ فما النفّري دون رامبو؟ أو ما ابن عربي دون نرفال؟ أو ما الحلاّج دون بريتون؟ ألم يقل أدونيس: «قراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوّفيّة بفرادتها وبهائها»[412]؟

في هذا الاعتراف ما يشكك في تلك العلاقة المباشرة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحداثية المعاصرة. وحتى إذا افترضنا وجود تلك العلاقة فستكون علاقة محكومة بتوجيهات غربية. وفي المقابل يقوي هذا الاعتراف الفرضية الثانية التي ترى أنّ النظريات الإبداعية الغربية الحديثة هي سليلة تاريخ إبداعي متماسك ومستقل عن تجارب الأمم الأخرى بما فيها التجربة الصوفية العربية. وفي بعض الأدبيات الإبداعية والدراسات النقدية الغربية ما يوحي بهذا الاستقلال. فلا دليل أو إشارة إلى المرجع الصوفي العربي، وإنّما تسلسل منطقي وتطور لمتصورات سابقة[413].

وبقطع النّظر عن ثنائيّة «التأثّر والتأثير»، لأنّها «مسألة غير مهمّة في حدّ ذاتها» لحصولها بالبديهة كما يعتقد أدونيس[414]، فقد ساعدت هذه التجربة بعض منظّري الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة على استخلاص معالم «رؤية في الكتابة الشعريّة» يريدون لها أن تكون جذورها عربيّة مع الاستئناس بالتجربة الإبداعيّة الغربيّة وتتحرّك في أفق التوكيد على «الغرابة» و«التفرّد» و«الابتداع». لذلك يرى أدونيس «أنّه لا بدّ من أن نضع في قلب هذه الحركة، بنوع من إعادة اعتبار لما كان مطموسًا مهملًا، بعض الكتابات التي أنتجتها التجربة الصّوفيّة، وبخاصّة تجربة النفّري وأبي حيّان التوحيدي»[415]. كما أنّها ساعدت على تشكيل متصوّر جديد لـ«القراءة». فالكتابة التي تتأسّس على «حركيّة المجاز» تقتضي قراءة «تواكب حركيّته، بحيث تكون القراءة جديدة دائمًا هي أيضًا»[416].

* * *

تخطّ التجربة الصوفيّة أثرًا عميقًا في التجربة الإبداعيّة الحداثيّة بوساطة، هذه المرة، من أدونيس. وواضح أنّ الناقد المنظّر يبحث عن تاريخ شرعي لمشروع إبداعي حداثي وُصِف بـ«المنتمي» و«المقنّع» و« الهجين» و«العميل» و«اللقيط»[417]. لكن، هل يُعقل أن يتخذ أدونيس، الذي حطّم أصنام الماضي، من هذه المرجعية القديمة صنمًا يستمد منه الإلهام؟ وهل يُعقل أن يسير الذي نبذ «التقليد» و«الاتّباع» و«الألفة» و«المحاكاة»... على خطى القدامى دون مراعاة لواقع الحال؟

إنّ إعجاب أدونيس بالتجربة الصوفيّة كبير. وليس تقريبُ رأس في الشعر الغربي كـ«رامبو» من الصوفيّة، أو اعتبارُ رأس في الصوفيّة كـ«النّفّري» منارةً لا تضيء «الكتابة العربيّة وحدها، بل الكتابة بإطلاق»[418]، إلّا برهانًا على ذلك الإعجاب وحجّةً. والإعجاب قد يشجّع على «الأخذ»، ويلهي عن مراعاة الفارق في الزمان.

ثانيًا: المصطلح ومرجعياته الأدبية: الشعر المحدث

يطرح هذا العنصر إشكالًا منهجيًّا هامًّا في ميدان المصطلحيّة. وهو إشكال يمكن أن نصوغه في السؤال التالي: هل يتضمّن «الشعر المحدث» مصطلحات نقديّة؟ فإذا كان «الشعر» خطابًا من درجة أولى وكان «النقد» من درجة ثانية في سلّم الكلام والكلام على الكلام، فإنّ تفاعل الخطابات

ودرجته والقدرة على فرزه وتبويبه وتحليله تتنزّل في صلب ذلك الإشكال. وقد لا يقف الأمر عند ذلك إذا ما كانت الخطابات واضحة الحدود صريحة المعالم، بل يتجاوزه إلى إشكاليّات استخراج الخطاب المضمر (الخطاب النقدي خصوصًا) من الصريح (الخطاب الشعري أساسًا). فمعلوم أنّه «في كلّ خطاب شعري إنتاجان داخليّان: ما هو صريح وما هو ضمنيّ، وإذا كان كلّ إنتاج ضمني متضمّنًا عنصر النقد أو عنصر الاختيار، فإنّنا عندها أمام مثلّث، عناصره ثلاثة: الشعر والنقد والاختيار. هو المثلّث الإنتاجي لدى كلّ شاعر»[419]. وبناء على هذه الحقيقة ينحصر الإشكال في «علاقة هذا المضمر بالدّارس». فما هي قدرة الدّارس على استخراج ذلك المضمر (منهجًا ومبادئ ومصطلحات)؟ وهل يخضع مجهوده لأبعاد أيديولوجيّة أو خيارات نقديّة أو مراجع فكريّة معيّنة؟ ثمّ هل هو قادر على ربط الخطاب النقدي المضمَّن ومصطلحاته بجذوره، وتنزيله ضمن سياقاته، والكشف عن دوره في توليد الخطاب الشعري المضمِّن والتحكّم في مساراته؟

لقد أثبتت دراساتٌ عدّةٌ تفاعل «النظريّة النقديّة» مع «الإجراء الشعري» تفاعلًا يتفاوت تجلّيًا ومدى. وتباينت مجهودات الدّارسين في الكشف عن ذلك التفاعل تباينًا منهجيًّا ومعرفيًّا. ولئن اختارت بعض الدراسات المدخل التاريخي للكشف عن هذا التفاعل فوقعت في مطبّاته الكثيرة، فإنّ دراسات أخرى اختارت المعالجة المصطلحيّة وتوصّلت إلى نتائج مهمّة وحقائق مميّزة في هذا الموضوع[420]. وفي مدوّنة أدونيس وجابر عصفور مقالات وفصول وعناصر وإشارات مهمّة في هذا الغرض. وقد توزّعت على كتب كثيرة من مدوّنتهما. والذي يهمّنا، هنا، هو مصطلحات أولئك الشعراء المحدثين ومتصوراتهم الأدبية والنقديّة ودورها في تأسيس الخطاب النقدي العربي المعاصر. فما هي تلك المصطلحات والمتصورات؟ وكيف ربط النقّاد المعاصرون بينها وبين النقد العربي المعاصر؟ وهل كان الانزلاق المصطلحي تلقائيًا أم كان موجّهًا توجيهًا أيديولوجيّا؟

إنّ الشعر المحدث، بما هو تجسيد لثقافة الكتابة التي أخذت تزاحم الشفويّة الجاهليّة و««طريقة العرب»»، هو مدار معرفي تبدو بعض متصوّراته الكتابيّة واضحة السّمات جليّة الدّلالات مستقلّة المصطلحات، في حين أنّ بعض متصوّراته الأخرى مشتّتة لا دليل مصطلحيًّا عليها فيلجأ النّاقد إلى تسميتها معتمدًا في ذلك رموزًا اصطلاحية من مجالات مختلفة المشارب. ومثال الأولى ما يجمع تحت متصوّر «الغرابة» (كالإغراب، القصيدة المغربة، الغربة، الغريب..) بشحنته الإيجابيّة لا السلبيّة[421]. أمّا المجموعة الثانية من المتصوّرات فمثالها «الرمزيّة». وهذا المصطلح «يحضر» في الشعر المحدث متصورًا لا رمزًا.

والأكثر الأعمّ من المتصوّرات التي نعتقد أنها تمثل رافدًا من روافد «الحداثة الشعريّة المعاصرة»، هو من هذه المجموعة الثانية التي تخضع لاصطلاح النقّاد المعاصرين كما يتجلّى في مدوّنتَيْ أدونيس وجابر عصفور. وهي متصوّرات تتعلّق بـ«اللغة الشعريّة» وبـ«حال الشاعر ووظيفته» وبـ«الكون الشعري». فمتصوّرات كـ: «جدّة القول» و«الغموض» و«الاعتباطيّة» و«التحويل» و«الابتكار» و«الابتداء» و«الخياليّة» و«الاحتماليّة» و«الخلق المجازي» و«الخروج على اللغة المستهلكة» و«إعادة التسمية» وغيرها، خاصّة باللغة الشعريّة. أمّا مصطلحات من قبيل: «الحلم» و«السّكر» و«السّحر» و«التجاوز» و«الغياب» و«الاكتشاف» و«الغوص» و«التأسيس» و«البناء»، فخاصة بـ«حال الشاعر». والمصطلحات الأخرى من قبيل: «العجيب» و«المدهش» و«اللامعقول» و«اللامرئي» و«المفاجئ» و«الوجود الزائف» و«الوجود الحقيقي» و«التجلي» وغيرها، فخاصّة بـ«الكون الشعري». وكلّ حديث عن الشعر المحدث والشعراء المحدثين، في مدوّنة الناقدَيْن، لا يخلو من هذه المصطلحات. كما أنّ كلّ حديث عن تجربة حداثيّة فريدة من الشعر العربي المعاصر لا تخلو من هذه المصطلحات[422]. ومجموع هذه المصطلحات هو ما نطلق عليه «الجهاز المصطلحي النقدي في الشعر المحدث».

وفي هذا الجهاز الذي لا يقطع مع سياقه السوسيوثقافي العام مصطلحات ومتصوّرات خاصّة ولّدها المحدثون توليدًا فرضه عليهم واقع التجربة الشعريّة. ولا يبدو أنّ كلّ المتصوّرات التي ولّدها المحدثون استرعت اهتمام المعاصرين. بل هم تخيّروا منها ما يستجيب للرؤية الجماليّة المعاصرة التي تستأنس بالرؤية الغربيّة. فمصطلحات كتلك التي شكّلت «الجهاز البديعي» في مستواه اللفظي خاصّة، كـ«التجنيس» و«المطابقة» و«ردّ الأعجاز على الصدور» و«المذهب الكلامي» أو ما زاده عليها «خطاب الطّعن» في النقد العربي القديم، وهي المصطلحات التي ميّزت الشعر المحدث، لم يلتفت إليها المعاصرون لخروجها عن «حقيقة الشعر» وجوهره الذي ينهض على مبدإ أنّ اللغة غاية لا عنصر تزيين، كما يعبّر أدونيس[423].

وقد وجدنا في مدوّنة أدونيس وجابر عصفور مصطلحَين قطبين يستوعبان تلك المتصوّرات المولّدة هما: «الوعي المحدث» و«ثقافة المبدع». فمصطلح «الوعي المحدث» يحضر حضورًا لافتًا في غواية التراث، بخاصة[424]. والمصطلح يتفرّع إلى متصوّرات ثلاثة: «الوعي بالحاضر الإشكالي» و«الوعي بالذات التي تعي الحاضر» و«الوعي بالأداة»[425]. ومتصوّر «الوعي بالحاضر الإشكالي» يجمع بين متصوّرات فرعيّة أوحى بها الشعراء المحدثون، شعرًا ونثرًا،

كمتصوّرات «الوجود الزائف» و«العبثيّة» و«العدميّة» و«الضياع» و«الضيق» و«يباس الحياة» و«التكرار» التي تنتشر معانيَ شعريّة في كتابات بشّار بن برد وأبي نواس وأبي العتاهية وأبي العلاء المعرّي وأبي فراس الحمداني والمتنبّي وأبي تمّام الذين كشفوا عن واقعهم بمختلف وجوهه.

وقد أدّى «الوعي بالحاضر الإشكالي» إلى وعي من درجة أرقى تجريديًّا هو «الوعي بالذات التي تعي الحاضر». والبرهان على ذلك أنّ «أنا» الشّاعر تحتل موقعًا هامًّا في القصيدة الحداثيّة تتولّد منها جملة من المعاني الشعريّة الجديدة والمتصوّرات التي تشكّل جانبًا من الرؤية النقديّة في تجربة الشعراء المحدثين[426]. وقد جمّعها أدونيس في مصطلح «الحساسيّة الشعريّة العربيّة الجديدة» فرّعه إلى متصوّرات ثلاثة كبرى هي: «المحسوس الجديد» و«الحدث الجديد» و«التجربة الجديدة»[427]. فمن أحاسيس «الأنا» تولّد «الرفض» و«الثورة» و«الرغبة في الهدم»، من جهة، و«التأمّل» و«الحيرة» و«الشك» و«التعالي» و«الثقة» و«اليقين» و«التفرّد» و«السخرية»، من جهة أخرى. ومن الأفعال الجديدة التي تولّت «الأنا» إنجازها «الهدم» و«التأسيس» و«البناء». وهذه الأحداث الجديدة تمّت أثناء خوض «تجربة جديدة» فرديّة متفرّدة إمّا مع الحياة والموت (الزهد والتفلسف مع أبي العتاهية وأبي العلاء المعرّي) أو مع الخمرة (المجون مع أبي نواس) أو مع المرأة (الغزل مع بشّار) أو مع الذّات (الفخر أو بكاء الأوطان مع المتنبّي وأبي فراس) أو مع اللغة (البديع مع أبي تمّام)[428].

والشعراء المحدثون على وعي بأنّ «الهدم» و«التأسيس» و«البناء»، المتصوّرات التي تشكّل «الأفعال الجديدة»، أفعال لا تتحقق إلّا بـ«اللغة الشعريّة». فـ«إحدى علامات الوعي المحدث المائزة، عند أمثال بشّار بن برد وأبي نواس وأبي تمّام وغيرهم من المحدثين، هي الوعي المتميّز بقصيدتهم من ناحية، ودور هذه القصيدة في تغيير العالم من ناحية ثانية»[429]. فالقصيدة البكر، المكرّمة عن المعنى المعاد، ابنة الفكر المهذّب، حمّالة المعاني، متجدّدة الرؤى، الخالدة خلود الوحي في الصمّ الصلاب، تكتسب بعدًا أسطوريًّا من مغايرتها لما قبلها ووعيها بتفرّدها وبقدرتها على التغيير. وهذه القصيدة المنشودة هي التي رأى المحدثون أنّ شعرهم يمثّلها. والذي قادهم إلى هذا الاعتقاد ما ضمّنوه فيها من أدوات تراوحت بين «المجاز» و«الرمز»[430] و«الوصف الفنّي» و«البدعة» و«الغنائيّة» و«الحكمة»، ووسمت بعض الشعر المحدث «التبسيطي» (شعر أبي العتاهية) وبعضه الآخر «الغامض» (شعر أبي تمّام) وآخر «العاطفي الرومنطيقي»[431] (شعر أبي فراس) وآخر «الفلسفي» (شعر أبي العلاء المعرّي) وغيره «الرمزي» (شعر أبي نواس).

انطلق «الوعي المحدث» من الواقع مرجعًا ليصل إلى اللغة هدفًا. وعلى صورته تشكّل «الوعي الحداثي» وعلى خطاه سار. فاستدعاء مصطلح «الوعي» كثيرًا ما يقتضيه الحديث عن الواقع لينتهي بالحديث عن الإبداع شعرًا ونثرًا مرورًا بتقصّي علاقته بـ«الحداثة»[432]. وعلى هذا دار معظم ما كتب النّاقدان. فقد ينصّ الناقدان على مصطلح الوعي تنصيصًا صريحًا، أو يذكران بعض متصوّراته كـ«إعادة النظر» و«التفكّر» و«المراجعة» وغيرها من المتصوّرات التي تنتشر في المدوّنة انتشارًا واسعًا سواء كان موضوعها «الشعر» أو «الرواية» أو «الثقافة» عامّة. والوعي الحداثي كان المتصوّر النّاظم لمتصوّرات متباينة نوعيّا: فمثّل شرطًا من شروط «الحداثة الشعريّة». فـ«دون هذا الوعي ، دون هذه الإحاطة النظريّة، سوف تتعثّر الحداثة الفنيّة- الأدبيّة في اللغة العربيّة»[433]. كما كان سببًا في نشأة الرواية العربيّة الحديثة[434]. وأنتج الوعيُ الحداثيُّ «المثقّفَ المحدثَ» كما بدت صورته في العلاقة التي ربطها جابر عصفور بينه وبين نشأة «المدينة المحدثة» من جهة، وبينه وبين ظهور «الرواية العربيّة» من جهة أخرى[435].

ومصطلح «الوعي الحداثي» يحيل، دلاليًّا، على متصوّريْن عبّر عنهما مصطلحان فرعيّان: «وعي الذات» و«وعي الآخر». ويفترض «وعي الذات» إعادة النّظر في موروثنا بما هو نتاج زمن ماض وليس، بالضرورة، قادرًا على الإجابة عن مشكلاتنا الراهنة[436]. كما يفترض «معرفة الشّاعر العربي نفسه بوصفه ذاتًا، وبوصف هذه الذّات لغة، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال»[437]. أمّا «وعي الآخر»، الغربي في صورته الراهنة، فيفترض «أن ندرك أنّ التعارض بين الشرق العربي الإسلامي والغرب الأوروبي- الأميركي ليس من طبيعة إنسانيّة أو فكريّة أو شعريّة، وإنّما هو من طبيعة سياسيّة- إيديولوجيّة ولّدتها في الأساس النزعة الاستعماريّة الغربيّة»[438].

إنّ حداثة الوعي هي النواة المفهوميّة الأساسيّة لـ «ثقافة المبدع». فقد مثّلت «الثقافة» مصطلحًا محوريًّا يشدّ كتابات أدونيس وجابر عصفور. بل إنّ مجهوداتهما في الكتابة سجّلت في العقدين الأخيرين انعراجًا واضحًا نحو التخصّص الثقافي بما هو ميدان منفتح على النقد والإبداع والواقع. وقد احتلّت الثنائيّة المتضادّة «ثقافة الاتباع»/ «ثقافة الإبداع» مركز هذا الاهتمام[439]. وضمن هذه الثنائيّة عالج النّاقدان متصوّر «ثقافة المبدع» التي يرجع تاريخها إلى «الشعر المحدث» في علاقته بثقافته من جهة، وعلاقته بمتصوّر «المعاني الغريبة» من جهة ثانية. فالشاعر المحدث استطاع أن يتجاوز موروثه الثقافي الذي عبّرت عنه إجرائيًّا مصطلحات من قبيل «طريقة العرب»

و« نمط الأعراب» و«طريقة القدماء» و«كلام العرب» و«ما قالته العرب» و«كلّها مصطلحات شاعت في القرن الثالث للهجرة، مع الخصومة بين القدماء والمحدثين، وتبلورت عند الآمدي في القرن الرابع، تحت اسم عمود الشعر الذي تحدّدت عناصره نهائيّا عند المرزوقي في القرن الخامس للهجرة»[440].

وكان دافعهم في هذا التجاوز وعيهم الحداثي الذي يهدف إلى تأسيس مشروع إبداعي يقوم على تجاوز الموجود إلى المنشود الذي ينفتح على الثقافات الأجنبيّة والعلوم إضافة إلى ما يقدر فعل التخييل على تشكيله بعيدًا من محاكاة القديم. لذلك شُنِّع أبو تمّام بـ«فلسفيّ الكلام» و«الغموض» و«الإغراب» وغيرها من المصطلحات التي تعكس، من ناحية، موقفًا من ثقافة الاتباع كما تعكس، من ناحية ثانية، رؤية جديدة للإبداع ترتبط بثقافة «الكتابة» وتقوم على مبدإ أنّ الشعر «مقصور على فئة خاصّة، فللشعر أهله ومن الصّعب أن يفهمه غير أهله»[441]. وهذا المبدأ هو الذي حاول أنصار الشعر المحدث ترسيخه في إطار خطاب السجال الذي دار بينهم وبين أنصار القديم ممثّلًا بالبحتري. فأصحاب أبي تمّام يحتجّون «بثقافته الواسعة في الشعر وروايته، وفي الفلسفة، وبأنّه أوجد في شعره تآلفا بين المعنى الفلسفي غير العربي واللفظ العربي [...] وإذا كان الأعرابي لا يفهم بعض شعره فليس لأنّه محال أو مستغلق، والدليل على ذلك أنّه إذا فسّر له لا يفهمه وحسب وإنّما يستحسنه أيضًا. وهذا يعني أنّ عدم فهم الشعر لا يعود إلى إغرابه بل يعود إلى قارئه قليل الدربة والممارسة»[442].

وعلى شاكلة الشعراء المحدثين ذوي الخبرة والدربة والثقافة الموسوعيّة أراد المبدعون الحداثيّون أن يكونوا. غير أنّ صورة «المثقف المبدع»، كما تتجلّى في مدوّنة أدونيس وجابر عصفور، يختلف حضورها من نوع أدبي إلى آخر. فصورة «المثقف المبدع شعريًّا» نادرة، يكشف عن ندرتها بقاء الشعر في دائرة الاتباع والتقليد وغياب رؤية جماليّة تعبّر عن رؤية للوجود. فأدونيس يرى أنّه «لا وجود للشعر في المجتمع العربي بوصفه رؤية تأسيسيّة أو بوصفه شكلًا معرفيًّا مستقلًّا لرؤية الوجود وللحدس به وللإفصاح عنه»[443]. وحتّى ما يسمّى، حديثًا، «شعرًا ثوريًّا» لا يعكس صورة «المثقّف المبدع»[444]. ولهذا السّبب كثيرًا ما انتقد أدونيس مفهوم «الحداثة» عند المعاصرين وكشف عن أوهامها في مواضع مختلفة من مدوّنته. وأهمّ مأخذ على تلك الحداثة هو أنّها تقوم على أرضيّة مزدوجة الطينة. فإذا كان وعينا العقلي علميًّا مستجيبًا لشروط الحداثة، فإنّ «لاشعورنا» ما زال مليئًا بأشياء أخرى تفلت من إطار العقلانيّة العلميّة[445].

وعلى النقيض من ذلك تنهض صورة «المثقّف المبدع روائيًّا» كما شكّلها جابر عصفور. فهذا المثقّف بدا «واعيًا» بتحوّلاته، «فاعلًا» في عالمه الجديد الذي يسيطر عليه متصوّر «المدينة الحديثة». فـ«المثقف المحدث ابن هذه المدينة ونتاج وعيها المتحوّل وفاعله الاجتماعي في آن. صاغ فيها رؤية عالم متغيّر. وبحث لوعيها النوعي عن جنس أدبي يستطيع تجسيد الملامح الدالّة لتحوّلاته، فوجد في فنّ الرواية النوع الأدبي الذي يؤكد حضور هذا الوعي في صراعاته، ويكشف عن المشكلات الناتجة من تحوّلات هذا الوعي في علاقاته، ويغدو مرآة لهذا المثقف الذي يدعو إلى التغيّر والذي أصبح هو نفسه من أهمّ علاماته»[446].

* * *

لم تنفصل معالجة المصطلحات النقديّة التي مثّل الشعر المحدث مرجعها، عن المنهجيّة التحليليّة التي عالج بها أدونيس بقيّة المصطلحات. إذ لم تعالج تجربة المحدثين خارج إطار الموازنة بينهم وبين الشعراء الغربيين. فبهذه المنهجيّة تماهى أبو تمّام مع مالارميه كما تماهى أبو نواس مع بودلير[447]. وفي إطارها صار أبو فراس «رومنطيقيًّا»[448] كما أصبح أبو العتاهية «باروقيًّا»[449]. وقد تكون هذه المنهجيّة السبب الأبرز في انتقاء مصطلحات دون أخرى من الجهاز المصطلحي للشعر المحدث. ومعيار ذاك الانتقاء هو حضور المصطلح في التجربة الشعريّة الغربيّة أو غيابه ومدى موافقته لرؤيتها الجماليّة العامّة. وفي إطار هذا الانتقاء أقصيت المصطلحات ذات الخاصّية اللغويّة (البديع اللفظي) رغم موقعها المتميّز في رؤية المحدثين الإبداعيّة. فالجليّ أنّ أدونيس لا يهتمّ برؤية المحدثين في كلّيّتها بل يهتمّ منها بما يجد صداه في التجربة الغربيّة. وهذا الأمر لا نجده في مدوّنة جابر عصفور الذي اختار تمشّيًا منهجيًّا مختلفًا قوامه تطويع التجارب الشعريّة القديمة لمناهج تحليل معاصرة غايتها تقصّي الجمال الفنّي في النصوص الخالدة دون تعسّف على النتائج. ولهذا التمشّي سقطات ذات طبيعة مغايرة أهمّها إسقاط مصطلحات معاصرة على متصوّرات قديمة لتسميتها منها مصطلح «وعي» ذاته.

ثالثًا: المصطلح ومرجعياته النقدية القديمة

لم ينفصل النقاد العرب المعاصرون عن تاريخهم النقدي انفصالًا تامًا، ولا هم التزموا به التزامًا كليًا. وإحالاتهم على المدوّنة النقديّة العربية القديمة كثيرة تستهدف عدّة مسائل. وقد تنوّعت أهدافهم من عودتهم إلى تلك المدوّنة واختلفت مقارباتهم في الدّراسة. غير أنّ الإطار العام لتلك

المراجعة يبقى واحدًا منحصرًا في هاجس التأصيل والتحديث. وفي الأثناء تنوّعت القضايا. وكان النقّاد العرب المعاصرون على وعي بها غالبًا. ففي مقدّمة كتاب مفهوم الشعر لجابر عصفور إشارات مهمّة إلى تلك القضايا لا تختلف عمّا هو موجود عند بقيّة النقاد. والمحور الأساسي الذي تدور حوله هو «كيفيّة التعامل مع التراث». وهذه مسألة تنفتح على قضايا فرعيّة نبّه إليها الباحث وشكّلها في سلسلة تبدأ من «الوعي بأهميّة الحوار بين الماضي والحاضر»، في إطار «الإدراك للوجود الآني»[450]، وتعرّج على «قضيّة الاختيار وأهدافه»، وصولًا إلى «قضيّة الانحياز»[451].

وإذا كان ضبط هذه القضايا من أهداف هذا البحث فأغنانا جابر عصفور مشقّة تقصّيها، فإنّ المطلوب هو توضيحها وتفصيلها ثمّ البرهنة عليها وتأويلها انطلاقًا من تحليل مصطلحي قوامه «المتصوّرات». وجميع تلك المتصوّرات تعود إلى مصطلح رأس هو «النقد» أو ما شاع عند القدامى باسم «علم الشعر».

وتمّ الوقوف على هذا المصطلح الرأس، في كتابات المعاصرين، على مرحلتين متزامنتين: مرحلة أولى تستوعب المتصور مجردًا كما حدده القدامى. ومرحلة ثانية تتفحص جهازه المصطلحي منتخبة منها ما يلائم الواقع المعرفي المعاصر.

1- «النقد» في تصوره المجرد بين القدامى والمعاصرين

لقد دارت دراسات القدامى، وهم يمحصون مصطلح النقد ويضبطون متصوره الكلي، على محاور أربعة: المحور الأول هو موقعه في منظومة المعارف اللغوية السائدة في زمنهم. والمحور الثاني هو تحديد جنسه. أما المحور الثالث فهو ضبط أنواعه بتفريعه وفق المهارة النقدية. والمحور الأخير هو تدقيق موضوعه بحصر مادته التي عليها يقوم. وهم يبرهنون، بعملهم هذا، على تأثرهم بالفكر الأرسطي وعلى استفادة البحوث اللغوية العربية القديمة من التفكير الفلسفي اليوناني الذي ينزع نحو تعريف الشيء بتمييزه عن مجاوراته، من ناحية، وبالخوض في تفاصيله الحقيقية، من ناحية ثانية.

وقد وجد الدارسون المعاصرون في هذا المنهج الذي اتبعه القدامى ما يناسب أهدافهم وغاياتهم التي تنحصر في المواءمة بين «الأصيل» و«المعاصر» وإيجاد ما يساعد على الحفاظ على «تراث» ثري ومقنع لمقارعة النظريات النقدية الغربية المعاصرة أو مجاراتها على الأقلّ. ولم

تخلُ مجهودات المعاصرين، في تقصيهم لمفهوم النقد ومقولاته المجردة، من قضايا أهمها «الانتخاب». إذ لم يقرأ معظمهم «النظرية النقدية العربية القديمة» قراءة شاملة. ولم يعالجوا «التفكير النقدي» ككل متكامل. فمصادر جابر عصفور في كتابه مفهوم الشعر لا تتعدى الثلاثة هي كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، وكتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني. والمشترك بين النقاد الثلاثة هو تأثرهم المنهجي بالفكر الفلسفي الأرسطي في تعريف النقد.

والذي ثمنه المعاصرون من آراء القدامى في ضبطهم لمتصورات النقد هو تمييزهم له عن علوم مجاورة وأخرى بعيدة اختلطت به أو هيمنت عليه فقيدته بقوانينها وأخضعته لشروطها. من ذلك تمييزهم له عن «علم الأخلاق» و«تاريخ القبائل» و«معرفة الأنساب»، وعن «البلاغة» و«علوم اللغة أو اللسان». ومع تمييزهم له عن تلك العلوم نسبوه إلى علم آخر أوسع منه مجالًا هو «علم البلاغة»[452]. و«علم البلاغة» ليس هو «البلاغة» ولا «علوم اللغة أو اللسان»[453].

وليس «التعريف بالتجاور أو التضمين»، وهو الذي يحدد موقع النقد ضمن منظومة المعارف القديمة، إلّا مرحلة منهجية لا تستقيم إلّا بـ«التعريف الحقيقي» لهذا الميدان المعرفي المخصوص. وخصوصية التعريف الحقيقي أنه يحدد مفهوم النقد بجمع خصائصه الذاتية وسماته المميزة. والنقاد القدامى تفطنوا إلى أهمية ذلك. واستحسن المعاصرون ما توصل إليه القدامى في هذا الشأن. ونبهوا إليه. إذ نرى جابر عصفور يلح على ذلك ويتقصاه مع قدامة بن جعفر الذي فهم أنّ «أول خطوة لقيام علم [...] هي تحديد مادته الذاتية وحصرها، والخروج من الدلالات التي تنطوي عليها هذه المادة والخصائص التي تقوم بها بمجموعة من القوانين الجامعة، تترتب داخلها مفردات المادة الكثيرة، وتنحصر في كل قانون منها مجموعة من العناصر المتشابهة، وبذلك تحيط قوانين العلم بمادته، وتميزه عن غيره من العلوم، فتستبعد ما ليس منه أو ما يشذ عن موضوعه»[454]. وكان الدارس أثناء عرضه لأطروحة قدامة حول التعريف الحقيقي يثني على هذه المحاولة المنهجية الفذة التي يمكن أن نتعاطف معها وأن نحترمها[455].

كما كان يتقصى ذلك الوعي النظري بأهمية التعريف الحقيقي مع حازم القرطاجني[456]. ويجد وعي حازم بأهمية التعريف الحقيقي للنقد صدى طيبًا في دراسة جابر عصفور. فالدّارس يلح عليه فيكرره ويفسره ويتوسع فيه[457]. ولا يتواني في التعليق عليه بكونه «خطوة منهجية مهمة لا

سبيل إلى تجاهلها»[458]، أو التعليق على النصوص الدالة عليه بكونها «نصوصًا مهمة»[459]. كما لا يتوانى في نعت صاحب هذا الوعي بالناقد الأصيل الذي يرغب في «تجاوز الإنجازات المتاحة والحرص على الوصول إلى الأصالة، ويجافي السير في منطقة الشرح والتلخيص أو التوفيق بين آراء سابقة»[460].

ويتكفل «التعريف الحقيقي»، كما اعتقد القدامى متأثرين بالتفكير الأرسطي ونقله عنهم المعاصرون، بتحديد «جنس» النقد وضبط «أنواعه» ومحاصرة «موضوعه». ووراء كل محور من هذه المحاور الثلاثة تفاعل بين التفكير النقدي القديم والمعاصر. وهو تفاعل يتراوح بين «الانزلاق المصطلحي»، الذي يكشف عن سيرورة تاريخية منطقية بين القديم والحديث، وبين «الإسقاط المفهومي» الذي ينبع من سلطة قاهرة يمارسها الحاضر على الماضي.

وتحديد «جنس النقد»، ضمن «التعريف الحقيقي»، من القضايا الشائكة في التراث النقدي. فلقد اتفق كثير من النقاد العرب القدامى على اعتبار النقد «علما». إذ كانوا يرادفون بين مصطلحي «نقد الشعر» و«علم الشعر». ولكنهم قد يعوّضون مصطلح «علم» بمصطلح «صناعة» أو مصطلح «فنّ». والمقولة التي ترى «النقد علمًا»، هي من المقولات القديمة التي أغرت بعض المعاصرين إغراء حفز البعض الآخر على الوقوف على حقيقتها والتنبيه إلى مزالقها. فمصطفى الجوزو يقف عند مصطلح «علم»، الذي أضيف إلى الشعر في كتابات النقاد القدامى، وينفي عنه كلّ أصالة. لذلك دعا إلى ضرورة الاحتراس من استعمال القدماء لمصطلح «علم الشعر» لأنّهم، في اعتقاده، لا يريدون «المعنى الاصطلاحي الأرسطي أو الحديث» بل يقصدون «المعرفة والثقافة العامّة»، ولأنّهم «يتناولون الشعر على أنّه ديوان علوم العرب، لا على أنّه علم قائم الذات»[461]. وتفصيل حججه على ذلك أنّ مصطلح «علم» الذي وصف به عمر بن الخطّاب «الشعر»، وأخذه عليه النقاد القدامى، لم يكن له في العهد الراشدي مفهوم كالمفهوم الأرسطي، أي «لم يكن يعني كيانًا معرفيًّا ذا غرض محدود معروف ونهج خاص». «كما لم يكن له المفهوم الخلدوني، أي الذي يدلّ على النظر الفكري والغوص على المعاني وانتزاعها من المحسوسات وتجريدها في الذهن أمورًا كليّة عامّة، ليحكم عليها بأمر على العموم». وهو يختلف، أيضًا، عن مفهوم العلم في الاصطلاح الحديث «أي مجموع المعارف والدراسات القيّمة ذات الطابع الكلّي والرامية إلى غرض محدود، والمتبعة منهاجًا معيّنًا، والمؤسسة على علاقة موضوعيّة قابلة للتعليل، والتي شأنها، بعد اجتياز مرحلة وصف العلاقات العلّيّة المتتابعة البسيطة نسبيًّا، ووصف الروابط الجوهريّة، أن تؤدّي إلى

صياغة قوانين شاملة، تقود الفكر، وتعبّر عن المعرفة، وتطبق على النظائر، وتتصف بالدقّة والمنطقيّة والمصداقيّة»[462].

والذي أفضى إليه وقوفهم على جنس النقد هو رصدهم لقضية مصطلحية شائكة يعانيها الجهاز المصطلحي في الخطاب النقدي العربي القديم، وتتمثل في «ضبابية بعض الرموز المصطلحية». فلئن رادف النقاد القدامى بين «علم الشعر» و«نقد الشعر»، فإن المصطلح الأول يوهم بمفهوم يفارق المفهوم الذي يحيل عليه المصطلح الثاني. فإذا كان المصطلح الثاني يحيل، عند ابن قتيبة مثلًا، على معرفة جيد اللفظ من رديئه، فإنّ «علم الشعر» يوهم بالقدرة على قول الشّعر ومعرفة مسارب إبداعه وإنشائه. ولعلّ الذي يدفع إلى هذا الوهم هو ما ذهب إليه الفارابي، مثلًا، الذي قسم «علم الأشعار»، أو «علم قوانين الأشعار»، أقسامًا ثلاثة هي الوزن والقافية واللفظ الشعري[463].

وتكفل جابر عصفور، من ناحيته، بفضّ هذا الإشكال المصطلحي من خلال تتبع خطى المصطلح المشكل من المنشإ إلى حازم القرطاجني. فأعاده إلى مظانه الأولى متمثلة في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي وبعض كتابات الجاحظ[464]، ثم ترصده عند ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر وعند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ليصل به إلى حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء. وابن طباطبا وقدامة وحازم هم النقّاد الذين رأى جابر عصفور أنّ مصطلح «علم الشعر» شهد معهم استقرارًا ووضوحًا مفهوميًّا ارتقى بالمتصوّر من فوضى التسيّب إلى دقّة الضبط الدلالي. إذ يرى الدّارس أنّ «صيغة «علم الشعر» التي نجدها في كتاب ابن طباطبا أو قدامة، هي صيغة وصلت إلى درجة المصطلح المتميّز الذي يشير إلى تزاوج المعارف التقليديّة المتّصلة بعلوم العرب اللغويّة والمعارف غير التقليديّة المتصلة بالفلسفة. ومن التزاوج بين هذين اللونين من المعارف تأسّس النقد النظري في تراثنا النقدي، وتحرّك على أساس عقلاني يتجاوز الأساس النقلي [...] إلى أساس جديد يعتمد على التأصيل ويلوذ بالتعليل والتحليل والتفسير كي يصل إلى الإقناع لا التعاطف»[465].

وتوصل الدارس إلى أنّ مصطلح «علم» يشير إلى «الأصول النظريّة أو القوانين الكلّيّة التي يتوسّل بها الناقد في التحليل والتفسير والحكم»، كما يشير «إلى القواعد العمليّة التي يتوسّل بها الشاعر في النظم، ويصدر عنها في مزاولة الإبداع»[466]. وبدا هذا التعريف موفقًا بين «عمل الناقد»

و«عمل الشاعر»، وبين «العلم بالشعر» و«صناعة الشعر». لذلك تخلى «العلم»، في هذا الموضع، عن بعده «التجريدي»، وتخلت «الصناعة» عن بعدها «العملي» ليتحدا في الدلالة، منفصلين بذلك عن «فن الشعر» المصطلح الثالث الذي يجاورهما. إذ لم يتعامل جابر عصفور مع مصطلح «فنّ»، لتحديد جنس النقد الأدبي، كتعامله مع مصطلحي «علم» و«صناعة» رغم شيوع ذلك مع دارسين معاصرين آخرين. وهذا المصطلح لا يقترن، عنده، بالشعر ليرادف مصطلح «نقد الشعر»، بل ليحدد جنسًا إبداعيًا مخصوصًا هو «الشعر». لذلك لا تكون العلاقة بين «علم الشعر» و«فنّ الشعر» إلّا كالعلاقة بين «العلم» و«مادته». ويؤكد ذلك ما قاله في كتابه قراءة التراث النقدي، في معرض حديثه عن «نظرية الفن عند الفارابي»[467].

ورغم ما أبداه جابر عصفور من اقتناع بالترادف المفهومي بين «الصناعة» و«العلم»، فإنّه ميال، في كتابه مفهوم الشعر، إلى استعمال مصطلح «العلم» أكثر من ميله إلى استعمال مصطلح «صناعة». ولا يبدو لنا هذا الميل عفويًا. بل نراه موجّهًا توجيهًا ثقافيًا محددًا. وسواء كان ذلك التوجيه واعيًا أو غير واع، فإنّه مسكون بهاجس «التحديث» الذي يفهم على أنه تقريب بين أطروحات الماضي ومقولات الحاضر. فمصطلح «علم الشعر»، على علّة التسمية وازدواجها في الاستعمال مع «صناعة الشّعر»، وجّهه جابر عصفور نحو المفهوم الحديث للنقد الأدبي مدفوعًا برغبة في تأصيل النقد العربي القديم من خلال التقريب بين مصطلحاته ومصطلحات النقد الغربي الحديث. إذ لمّا عرف عن الغربيين نزوعهم إلى إضفاء سمة «العلمية» على قراءة الأدب، رجع العرب إلى تراثهم النقدي باحثين عمّا يشبه ما وصل إليه الغربيون. ولا يخلو هذا الرجوع من إسقاط، أحيانًا، ومحاكاة للخطاب الغربي المعاصر في معالجة خطاب نقدي قديم.

ومثال ذلك عبارة جابر عصفور: «إنّ موضوع علم البلاغة أو صناعتها هو الأدب»[468]، التي تذكّرنا بعبارة تودوروف التي تنصّ على أنّ «موضوع الأدبيّة [علم الأدب] هو الكلم الأدبي».

وإذا ما تجاوزنا خوض القدامى في جنس النقد، كخطوة أولى لضبط تعريف حقيقي للنقد الأدبي، وتأثر المعاصرين بمقولاتهم وتبنيهم لبعض مصطلحاتهم، ألفيناهم يخوضون في «أنواعه»، كخطوة ثانية في ضبط ذلك التعريف. والمعاصرون، كالقدامى، يميزون بين نوعين من الممارسة النقديّة العربيّة القديمة. الأولى ممارسة نظريّة والثانية ممارسة تطبيقيّة. والممارستان مفيدتان في توسيع مفهوم النقد ذاته.

وقد اهتمّ المعاصرون بمحاولات نقديّة تطبيقية قديمة، كما اهتموا بمقولات نقدية نظريّة كثيرة. فلفتت أنظارهم محاولة ابن طباطبا ومقاربة قدامة بن جعفر وآراء حازم القرطاجنّي وأطروحات الجاحظ ومقولات الأصمعي ومجهودات ابن رشيق. كما لفتت انتباههم منهجية الآمدي وطريقة الصولي ومقاربة القاضي الجرجاني...

والبيّن للدارس أنّ النوعين لا يتماثلان قيمة عند الدارسين العرب المعاصرين. ومردّ هذا التمايز، كما يفهم من كتابات جابر عصفور على الأقلّ، هو التفاوت في مساهمة كلّ واحد منهما في ضبط «التعريف الحقيقي» للنقد الأدبي. والذي بدا للنقاد العرب المعاصرين هو أنّ مساهمة الخطاب النظري في ضبط «التعريف الحقيقي» للنقد أوضح وأدقّ من مساهمة الآليات التطبيقية. لذلك اعتبروه محاولة حقيقية في «تأصيل» المتصور وضبطه لا تتوفّر في الخطاب النقدي التطبيقي.

ومع ذلك فإنّ تقسيم «العلم بالشعر» إلى نوعين: نظري وتطبيقي، مفيد مفهوميًّا لكنّه في حاجة إلى تفريع يضبط فصول كلّ نوع وخصائصه حتّى تُستوفى شبكة المتصوّر. وخصائص العلم النظري في كتابات القدامى واضحة كما أنّ خصائص العلم التطبيقي بيّنة. ولكلّ منها صدى عند المعاصرين الذين استنبطوها من مادة كلّ نوع ومن طريقة معالجتها.

وخصائص النقد النظري، في ما يفهم من كتابات جابر عصفور وأدونيس، تتمثل بمعالجته المجردة لمسألتين رئيسيتين: أما الأولى فهي «مفهوم الشعر»، وأما الثانية فهي «قيمة الشعر».

تبدو العلاقة بين متصوّريْ «مفهوم الشعر» و« قيمة الشعر»، كما تتجلّى في التراث النقدي، متلازمة تقوم على ترابط العلّة بالمعلول. فتحديد «مفهوم الشعر»، المتصوّر الذي أدرجه القدامى ضمن مبحث «العلم بالشعر» للتلازم بين وضوح المفهوم وشروط العلم، سبب لإدراك عياراته و«قيمته». فـ«إذا كان «العلم» هو حصول صورة الشيء في العقل وإدراكه على ما هو به، فإنّ «العيار» هو المقياس الذي يحدّد القيمة على أساس من الخصائص النوعيّة الملازمة لصورة الشيء وكيفيّة إدراكه في آن»[469].

أمّا خصائص النقد التطبيقي فتتمثل بتوظيف المهارات المنهجية والآليات القرائية التي تساعد على استيعاب النص وفهمه وتفسيره والقدرة على تأويله. وفي النقد القديم مصطلحات عدّة تحيل على تلك المهارات والآليات. من ذلك «التعليل» و«التحليل» و«التفسير»[470] و«الموازنة»

و«قياس الأشياء على النظائر» و«المعايرة» و«المكايلة»[471] و«المقارنة» و«التقييم» و«المفاضلة»[472] و«التأويل» و«شرح المشكل» و«الاختيار». وإذا كانت هذه المصطلحات مألوفة في التراث النقدي واشتهرت بها آثار بعينها، فإنّ الدّارسين لا يهتمّان بها في ذاتها، بل يوليان أهمّية لنتائجها النّظريّة المتعلّقة بمتصوّر النقد[473]، ولخصوصيّتها العلميّة التي تقطع مع متصوّره الانطباعي القديم وتفيد في ترسيخ متصوّره الحديث. لذلك لا نجد تفسيرًا مختصًا واضحًا لتلك المصطلحات وكأنّ متصورها حاصل في الذهن بالقوة والفعل[474].

يتضح ممّا سبق أنّ خصائص العلم التطبيقي بالشعر تتوزّع على جدولين: واحد خاصّ بنقد النصّ في ذاته. وتندرج ضمنه مصطلحات «التحليل» و«التعليل» و«التفسير» و«شرح المشكل» و«التقييم». وآخر يفتح النصّ على نصوص أخرى ويجمع صاحبه مع غيره، فتنعقد علاقات مقارنة ومفاضلة.

ومع ما للجنس والنوع والفصول ممثلة بهذه الخصائص والسمات المفهومية من دور في تعريف النقد الأدبي، بعامة، فإنّها لا تقدر على استيفاء ذلك التعريف أو استغراقه. لذلك يبقى منقوصًا ما دام لم يحصر موضوعه.

والمقصود بموضوع العلم «هو الشيء الذي يُبحث في ذلك العلم عن أحواله العارضة لذاته كبدن الإنسان بالنسبة إلى علم الطبّ والمقدار بالنسبة إلى علم الهندسة»[475]. والمواضيع في «علم الشعر» تضبط من ثلاثة محاور أساسيّة تحيل عليها مصطلحات رؤوس تمثّل أطراف «العملية الأدبيّة» وهي: «الشعر» و«الشاعر» و«المتلقّي». وقد يضاف إليها عنصر آخر هو «العالم بالشعر» (الناقد) الذي يضيفه إليها جابر عصفور حين قال: « إنّ موضوع العلم يدور حول جوانب أربعة، يتشكّل منها ما يمكن أن نسمّيه بالعمليّة الأدبيّة في مجملها. هذه الجوانب هي: العالم والمبدع والعمل الأدبي والمتلقّي»[476] . غير أنّنا نعتبر الناقد (العالم بالشعر) متلقّيًا مخصوصًا للشعر ونصنّفه في خانة المتلقّي. وعن كلّ مصطلح رأس من هذه المصطلحات تنشأ مواضيع ومصطلحات فرعيّة:

مثّل «الشّعر» مبحثًا أصيلًا في «علم الشّعر» العربي القديم لأنّه مادّته التي عليها دار، وموضوعه الذي به نشأ[477]. وقد عولج «الشعر» انطلاقًا من مواضيع أربعة تعدّ أسسًا للنقد في عصور مختلفة: «ماهيّة الشعر» و«أدوات الشعر» و«مهمّة الشعر» و«قيمة الشعر». وضمن كلّ موضوع تنتشر مصطلحات خاصّة مثّلت بدورها متصوّرات فرعيّة تلملم شتات الموضوع وتساعد

على توضيح مفهومه. فأثناء معالجة «الماهيّة» وقضاياها بحث النقاد في مصطلحات من قبيل: « المنظوم والمنثور» و«الطبع والصنعة» و«الحقيقة والمجاز»، وعند تقصّي «أدوات الشعر وأشكال الصياغة» عولجت مصطلحات كـ: «التشبيهات الموافقة» و«الأمثال المطابقة» و«الوزن» و«القافية» و«المجاز» و«الاستعارة» إضافة إلى «التخييل» و«المحاكاة» و«ملاءمة اللفظ للمعنى» أو «التناسب بين الصورة والمادة» وغير ذلك من المصطلحات التي تخصّ الشكل والصياغة. أمّا في ما يتعلّق بـ «مهمّة الشعر» فعولجت مصطلحات فرعيّة مثل «الصدق والكذب» و«الخير والشرّ» و«الأغراض الشعريّة». وضمن «قيمة الشعر» خاض النقاد في مصطلحَي «الجودة» و«الرداءة».

وإذا كان مصطلح «علم الشّعر» يصرف المتصوّر نحو عنصر من عناصره فيوهم بأهمّيته، فإنّ عنصرَي «الشاعر» و«المتلقّي» في النقد العربي القديم لا يقلاّن أهمّيّة عن عنصر الشعر. وعمليّة الاصطلاح تمّت باختيار جزء للتعبير عن الكلّ على عادة العرب في الكلام المجازي. وكتابات القدامى النقديّة لا توهم بأفضليّة عنصر على آخر. بل وردت جميع العناصر متشابكة في اتصال وثيق بينها. ولا يكاد يخلو حديث عن طرف من أطراف العمليّة الشعريّة من حديث عن بقيّتها.

ولقد نظر النقاد المعاصرون إلى «الشاعر»، كما تجلّى في كتابات النقاد القدامى، كمجموعة من المتصوّرات والقضايا لا كذاتٍ مجرّدة: ولئن طرحت إشكاليّات هذا المتصوّر منذ عصور قديمة واقترحت نظريّات مختلفة بعضها خرافي يجعل «الشاعر» رئيًّا وصاحب توابع وزوابع ومُلْهَما، وبعضها حرفيّ يجعل منه «صانعًا» متقنًا لصنعته ومتمكّنًا من أدواتها، فإنّ المتصوّر التراثي الذي أولاه المعاصرون اهتمامًا بيّنًا هو الذي يخدم مفهوم «الحداثة» ويتجاوب مع الرؤية النقديّة المعاصرة. وتحقيقًا لمتصوّر «الشاعر»، في إطار هذه الرؤية، انتخبت متصوّرات مخصوصة مثّلت شروطًا للشاعريّة. وقد ضبط أدونيس تلك الشروط انطلاقًا من كتابَي الآمدي والصولي اللذين يعتبران مرجعين في تحديد مفهومَي الشّعر والشّاعر من وجهتيْ نظر مختلفتين: فمفهوم «الشاعريّة» عولج من متصوّرَي «المقلّد والمجدّد» ومتصوّريْ «المؤثّر والمتأثّر» ومتصوّريْ «الشهرة والثقافة» ومتصوّريْ «الإساءة والإحسان»[478].

ويسعى «الشاعر»، من رسالته الشعريّة، إلى غاية قصوى هي «التأثير» في المتلقّي[479]. وأثناء عمليّة التأثير تستجيب نفس المتلقي استجابات مختلفة تنتهي بإصدار حكم على العمل الأدبي وتحديد «قيمته الجماليّة». ولكلّ حكم طبيعة تكشف عنها مصطلحات بعضها «نفسي» يتصل بـ«الوقْع» وبعضها الآخر «معرفي» يتصل بـ«الخبرة والدّراية». فمن المصطلحات النفسيّة الشائعة في كتابات النقاد العرب القدامى وأشار إليها الدّارسون المعاصرون: «اللذة»، حسّيّة وعقليّة، و«الذّوق» و«التعاطف» و«المتعة» و«الفائدة» و«الهزّة» و«العجب» و«التعجّب» و«التعجيب» و«موافقة الحال» و«الطبع» وغيرها. وهذه المصطلحات محيلة على الانفعال الأوّلي مشتركة بين المتقبّل غير المختصّ والمتقبّل العالم بالشعر. والفيصل بين طبقتي المتقبّلين هو القدرة على «تعليل» المتعة وإثبات القيمة لأنّ التعليل «صناعة» لا تتأكّد إلّا بـ«الثقافة» و«المعرفة» و«الدّراية» و«الخبرة» و«القدرة على التمييز بين الجيّد والرديء». وبقدر ما تفصل هذه المصطلحات بين أشكال المتقبّلين فإنّها تقرّب بين «النّاقد» و«الشّاعر» حتّى تحدّث الدّارسون عن «الشّاعر النّاقد» و«النّاقد الشّاعر»[480].

* * *

على هذا النهج الأرسطي رأى المعاصرون القدامى وهم يعرّفون «علم الشعر». والمعاصرون في تقصّيهم للمفهوم عند القدامى يجذّرون خطابهم المعاصر في تربة التراث فيتوهّمون المصالحة معه، ويستحدثون الماضي بتقريبه من الحاضر فيؤصّلون مقولاته، ويماثلون الغرب في عودته إلى تراثه النقدي اليوناني فيعودون إلى التراث اليوناني من طريق العرب القدامى. وفي كلّ الحالات هم يعتقدون أنّ هناك فائدة من «مراجعة القديم». لكن، هل يستفيد النقد التطبيقي العربي المعاصر من تلك المراجعة دون إشكاليّات؟

2- الجهاز المصطلحي التطبيقي العربي القديم وتعامل المعاصرين معه

سار النقّاد العرب المعاصرون على خطى أسلافهم ممّن اهتمّوا بالنقد في كثير من آرائهم النّظريّة وممارساتهم التطبيقيّة. وواضح أنّهم غربلوا ونخلوا فما كان من رؤية القدامى الجماليّة موافقًا للرؤى النقديّة المعاصرة اختاروه وما لم يوافقها تركوه. وفي الغالب يكون مقياس الاختيار هو مقياس المنهج النقدي المهيمن في زمن المراجعة. وقد تهيمن بعض المقاييس الأدبيّة عند حركة من

الحركات الأدبيّة فتشيع حتّى تصبح مرجعًا وسلطة فيتلقّفها العرب ويحاولون تجذيرها في تربة النقد العربي القديم تأصيلًا للظاهرة أو تحديثًا لذلك النقد.

ولم يكن النقد العربي القديم في كلّيته مرجعًا للنقد العربي المعاصر. بل إنّ الخطاب النقدي العربي القديم الذي تميّز بانفتاحه على التفكير اليوناني، بخاصّة، وتميّز بعمق معالجته بعيدًا من الأحكام الذوقيّة غير المعلّلة، هو الذي مثّل المرجع الأصيل للنقد المعاصر. فالذي استحسنه النقّاد المعاصرون في النقّاد القدامى الذين تأثروا بالتفكير اليوناني، عامّة، والأرسطي، بخاصّة، هو نزوعهم نحو «التأسيس النظري» الذي مهّد لـ«الضبط» وساعد على تنويع مناهج المعالجة وخضوعها لمعايير منطقيّة. في حين تجاوزوا الأعمال الخاضعة لدوافع ذاتيّة أو عرقيّة أو أخلاقيّة أو سياسيّة أو دينيّة. وأبرز نموذج لهذا هو موقف جابر عصفور من ابن المعتزّ بين كتابيه، الأشهر، البديع وطبقات الشعراء[481]. وفي إطار هذه الثنائيّة المتعارضة قرأ جابر عصفور نظريّة الفنّ عند الفارابي ضمن «قراءة التراث النقدي»، وقرأ الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب وقرأ عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ونقد الشّعر لقدامة بن جعفر ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي ضمن «مفهوم الشّعر: دراسة في التراث النقدي». وفي إطارها أيضًا قرأ أدونيس فحولة الشعراء للأصمعي، وآثار الجاحظ، وموازنة الآمدي، وأخبار أبي تمّام للصولي، في الجزء الثاني من الثابت والمتحوّل.

إنّ المصطلحات الإجرائيّة المستعارة من حقول مخصوصة وعوملت قديمًا انطلاقًا من حقولها تلك، ولكنّها تحيل، في ميدان النقد، على متصوّرات خالدة خلود الإبداع، تجاوز المعاصرون دلالتها الأولى وعدلوا بها نحو دلالة ثانية تختلف جزئيًّا عن الأولى، أو فكّوا ارتباطها بميدانها المرجع وعقدوا لها صلة بمرجع معاصر. والمتصوّرات التي كانت أشتاتًا في مدوّنة القدامى اجترح لها المعاصرون مصطلحًا حديثًا يوحّد بينها دون اهتمام كبير بخصوصيّة تلك المتصوّرات القديمة التي قد تتنافر مع خصوصيّات المصطلح الحديث. ومن بين أشهر هذه المصطلحات وأكثرها إثارة للإشكاليات ما يحيل على متصورات: «الاختيار» و«فحولة» و«صورة».

أ- تعامل المعاصرين مع المتصوّر النقدي القديم «الاختيار»

من مظاهر «النقد التطبيقي» عند أدونيس تلك «المختارات»، الشّعريّة والفكريّة، لأعلام من التراث الأدبي وأعلام معاصرين[482]. والاختيار، كمتصور نقدي قديم انزلق إلى النقد العربي

المعاصر، تجسيد لمقولات نقديّة ورؤى أدبيّة مضمرة كثيرًا ما يكون صاحبها مدفوعًا ببعض قناعاته الذاتيّة التي لا تلقى بالضرورة إجماعًا عند المعاصرين[483]. وبذلك لم يفارق هذا الإجراء النقدي المستجدّ تلك الإشكاليات التي عرفها قديمًا. فقد طرح «الاختيار»، في سياقه النقدي القديم، جملة من القضايا النقدية لالتصاقه الشديد بالأهواء. فقد اعتبر مظهرًا من مظاهر «الوقع» الذي سبق «التمكّن المصطلحي». والوقع انفعالي وجداني[484]. فالاختيار «تبعيض»، و«التبعيض» يتجسّد بعمليتين متلازمتين هما «الإبقاء» و«الإسقاط»[485]. والعمليتان محكومتان بالانفعال الوجداني غالبًا. فـ«اختيار» نصوص إبداعية محدّدة من مدوّنة عامّة يعكس تصورا لقيمة جمالية معينة محكومة بمعايير مضبوطة بعضها موضوعي وبعضها ذاتي. أمّا الموضوعي فيتجلّى في ما تقتضيه العملية الإبداعية من شروط وضوابط بعضها يتصل بالمبنى وبعضها يتصل بالمعنى وبعضه يتصل بالرؤية الإبداعية العامّة وبعضه الآخر يتصل بالثقافة السائدة. وقد لا تخلو هذه الضوابط، بدورها، من دوافع ذاتية عامّة. وأمّا الذاتي فيتجلّى في ما تمليه النوازع الوجدانية على الناقد من إملاءات، وما تفرضه عليه العصبية القبلية من أحكام، وما تقتضيه الانتماءات الدينية من التزام، أو ما تعترضه في حياته من حوادث. وعلى ذلك اختلفت دواعي الاختيار: فبعض المشهورين من النقاد اختاروا قصائد لشعراء من قبيلة واحدة أو من مكان واحد أو من زمن واحد، وقلة منهم اختاروا قصائد لدواع نقدية صرفة[486].

وكان يمكن لهذه الظاهرة النقديّة القديمة أن تُحجب في الخطاب النقدي العربي المعاصر الذي انفتح على النقد الغربي النازع منزعًا موضوعيًا. ولكنّه شاع عند أدونيس شيوعًا مقصودًا. فاختار من الشعر القديم مدوّنة شعرية معتبرة ضمّنها مؤلفه الموسوم ديوان الشعر العربي، واختار من الشعر الحديث نصوصًا متنوعة لشعراء أعلام كبدر شاكر السياب ويوسف الخال وأحمد شوقي والرصافي والزهاوي، كما اختار نصوصًا فكرية لأعلام مشهورين كالكواكبي ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد عبد الوهاب.

وقد خضعت عملية الاختيار في أعمال أدونيس إلى استراتيجية دوافعها «أيديولوجية». فالمدقق في من اختار لهم أدونيس وفي النصوص التي اختارها، يمكنه أن يصنفهم صنفين متعارضين: صنف يجسد ما يسميه «ثقافة الثبات»، وصنف يجسد ما يسميه «ثقافة التحول». ولا يخفي أدونيس في جلّ كتاباته انحيازه إلى «ثقافة التحوّل» وهجومه على ثقافة الثبات. والنصوص المختارة منتقاة انتقاء يجسد واحدة من الثقافتين. أمّا ما يتضمن سمات من الثقافة الأخرى فيتم حجبه

والتغاضي عنه. ونتج من ذلك أن أعاد أدونيس توزيع الأعلام والمفكرين بين ثقافتي الثبات والتحول توزيعًا قد يخالف المعروف والشائع. قد لا يقف الأمر عند اعتباره محمد عبده والكواكبي مكرسين لثقافة الثبات رغم ما عرف عنهما من نزعة إصلاحية، وإنّما قد يتعدّى إلى «تقزيم» النهج الحداثي لبدر شاكر السيّاب. يقول تعبيرًا عن ذلك: «غير أنّ تجربة الشكل عند السياب لم تبلغ استقلالها الكامل. كانت طاقة مشدودة إلى الوراء فيما هي تتطلع إلى الأمام، ومن هنا ظلت العادة مستسرّة في كثير من قصائده. لذلك ليس السياب جديدًا دائمًا»[487].

لم يكرّس أدونيس متصوّر «الاختيار الموضوعي»، الذي يقدر على تفعيل الجانب العقلاني في النقد، بقدر تكريسه متصور «الاختيار الأيديولوجي». فمن كان على قناعاته الفكرية والإبداعية التي تختزل الحداثة في ثنائية «الهدم» و«البناء»، كان «حداثيًا» مجسدًا لثقافة التحول، أمّا من يرى نهجًا آخر للحداثة أو يتبع استراتيجية تحديثيّة تدريجيّة سمّيت «إصلاحًا»، فلا يخلع عليه صفة «حداثي» أو «تحديثي». ونتيجة لذلك كانت مراجعة أدونيس لمصطلح «نهضة عربيّة» واعتباره إياه مصطلحًا مراوغًا لأنّه لا يعكس نهضة بقدر ما يعكس ارتدادًا وتنميطًا، وروّاد النهضة ليسوا إصلاحيين بقدر ما هم تقليديّون واستعاديون»[488].

لقد كرّس «الاختيار» في النقد العربي المعاصر إشكاليّة «البعد الإيديولوجي» في الإجراء النّقدي. والمقصود بالبعد الإيديولوجي هو إخضاع النصوص لأفكار مسبقة لا دراستها بمراعاة سياقاتها الثقافية والمعرفية التي ظهرت فيها. وستنضاف هذه الإشكالية إلى إشكاليات أخرى سنتبينها من تتبع متصوري «الفحولة» و«الصورة الفنية» كما انزلقا من النّقد القديم إلى النقد المعاصر.

ب- متصوّر «الفحولة» بين التراث والمعاصرة

تختلف دلالة مصطلح «فحولة» بين استعمال القدامى واستعمال المعاصرين. فقد كان المصطلح قديمًا يحيل على «جمع فحل» وعلى «معنى الذكورة»[489]. ولم يختلف استعمال النقّاد القدامى عمّا ورد في المعاجم اللغويّة العامّة[490]. والمعاني المتعلّقة بمتصوّر «الذكورة» تتوزّع على «السنّ» و«القدرة على الضّراب والإلقاح» و«جودة النّتاج». فالفحل لا يكون فحلًا إلّا باستكمال قوّته واستعداده الجيّد للضّراب وامتداد صفته إلى نسله. والذكور القادرة على الضّراب بأشكال متفاوتة تختلف مراتبها. وأفضلها ما اشتدّت قوّته وأحسن الإلقاح فأنتج نتاجًا جيّدًا. إنّ «الافتحال»، إذًا، عمليّة مركّبة لا تقتصر على عنصر واحد بل تبدأ بأصل لتصل إلى فرع.

وانتقلت اللفظة من معناها الحقيقي إلى مستواها الرّمزي بانتقال مصطلح «فحل» من ميدانه الحيوانيّ إلى ميدان النقد مصطحبًا معه متصوّراته. فقد وصف بعض الشعراء بكونهم «فحولًا». وقد ساهم الشعراء القدامى في ترسيخ هذا المصطلح نقديًا وفي تفسيره. فرؤبة بن العجّاج هو الذي عرّف الفحل بـ«الرّاوية» وعنه نقل الأصمعي[491].

وحتى مع انتقال الصفة من «الشّاعر» إلى «الشّعر»، في قول القدامى «شعر فحل»، يحافظ المصطلح على متصوّريْ «القوّة» و«التماسك» الضامنَيْن لـ«الجودة». «فالشعر الفحل هو الشعر القويّ المتماسك»[492]. وتبرز «قوّة الشّعر» في «افتراع اللفظ الرّصين للمعنى البكر»، في حين يتجلّى «التماسك» في «تناسب أبياته» و«أخذ بعضها برقاب بعض». فهل سيحافظ هذا المصطلح على متصوّراته بانزلاقه الزمني من الماضي إلى الحاضر؟

لم يحضر مصطلح «فحولة»، المصطلح القطب في التراث النقدي، في الخطاب النقدي التطبيقي العربي المعاصر. فلا يوصف شاعرٌ، أو شعرٌ، معاصران بكونهما «فحلَيْن». وإنّما عوّضت هذه الصفةَ صفاتٌ أخرى. ولم يستعمل بعض الدّارسين المعاصرين مصطلح «فحولة» اسمًا للجمع، وإن أحالوا على هذه الصيغة كما وردت في المعاجم اللغويّة. بل اكتفوا بمصدريّته بحيث أصبحت «الفحولة» مصدرًا للصفة «فحل»، ودلت على اسم مفرد تسند إليه الأفعال إسنادها إلى ضمير الغيبة المفرد المؤنث، وتفسّر بمصدر دالّ على اسم مفرد كما في قول أحدهم: «[...] وقصد فيه بالفحولة: الشهرة والجودة»[493]. وقد ورد في قول لإحسان عبّاس: «يتجلّى لنا في هذا النصّ أنّ الفحولة صفة عزيزة»[494]. وبالرغم من وعيهم بمرجعيّاته الثقافيّة، فإنّهم لم يعقدوا صلة مباشرة بينها وبين متصوّره. وذهب بعضهم إلى اعتبار المصطلح عند الأصمعي مخالفًا لما ورد في «لسان العرب»[495]. وقد فتحت عبارة ابن منظور «وإنَّهُ لبيّنُ الفحولة والفِحالة والفحْلة» الباب أمام المعاصرين ليتجاوزوا المستوى الحقيقي إلى المستوى الرمزي. فأصبحت «الفحولة» دالّة على «قيمة». وإذا كانت القيمة في المستوى الرمزي التراثي تحيل على متصوّريْ «القوّة» و«الاقتدار على الإنتاج الكريم»، فإنّها في المستوى الرّمزي المعاصر تحيل على متصوّرَي «التفرّد»[496] و«الجودة الفنيّة»[497]. وفي إطار هذين المتصوّرين أدمجت بعض المعاني التراثيّة.

ولم يجد مصطلح «فحولة»، في حدود ما درسنا وبحثنا، من الاهتمام ما وجده عند مصطفى الجوزو في الجزء الثاني من كتابه نظريّات الشّعر عند العرب[498]، وعند توفيق الزّيدي في كتابه

جدليّة المصطلح والنظريّة النقديّة[499].

تميّزت دراسة الجوزو لمصطلح «فحولة» بـ«الشمول التّاريخي». فالدّارس لم يكتفِ بما تجلّى في «فحولة الشّعراء» للأصمعي، بل تجاوز الرّسالة إلى كتب التاريخ الأدبي وكتب النقد القديمة اللاحقة بكتاب الأصمعي، وإلى آراء الشّعراء واللغويين ورواة الأشعار وغيرهم[500]. وهذا الشمول ساعد على تبيّن مختلف المتصورات التي يستقطبها المصطلح في مراحل مختلفة، وفي نسقها التطوّري.

وقد جرّد الجوزو أربعة عشر متصوّرًا للفحولة سمّاها «شروطًا» و«مقاييس». وكلّها تتآلف لتشكل مفهومًا للمصطلح يقوم على معنى «الحكم»[501]. و«القوّة»، المتصوّر الأصل الذي تحيل عليه المعاجم اللغويّة العامّة، يمثّل أوّل تلك المتصوّرات. ويليه «الكمال الشعري» فـ« تجنّب الإيغال في البداوة» فـ«طريقة العرب» فـ«الجمال الفنّي» فـ«النموذجيّة» فـ«الإيغال في الشعريّة» فـ«طول القصائد» فـ«الغرض الشّعري» فـ«الجاهليّة والإسلاميّة» فـ«الحالة الاجتماعيّة والأخلاقيّة» فـ«الشّهرة» فـ«الطّبع» ثم «الثقافة»[502].

ولئن انتمى مصطلح «فحل»، في تحليل الزيدي، إلى شبكة كبرى هي «تسمية الشّعراء»، في إطار رؤية جماليّة عامّة، ورؤية لغويّة أعمّ، فإنّه ينتمي، في أصل وضعه، إلى «تسمية الإبل» والمفاضلة بينها في البيئة الصحراويّة العربيّة. ومقياس المفاضلة هو «الذكورة» و«القوّة». و«القوّة» مشروطة بـ«السنّ»، إذ الفحل لا يكون إلّا «بازِلًا». فكأنّ السنّ هي الضامنة «لاكتمال القوّة»، واكتمال القوّة الضامن لـ«القدرة على الإلقاح»، والأخيرة ضامنة لـ«النتاج الكريم» لأنّ «ابن الفحل يكون فحلًا»[503]. وبهذا توصّل الدّارس إلى القول بـ«وراثة الفحولة»[504].

وعلى «افتحال الإبل» قيس «استفحال الكلام»: و«يجري القياس أوّلًا في مستوى الذكورة والأنوثة» إثباتًا لمعنى «القوّة الشعريّة». والقوّة الشّعريّة مزيّة في الخطاب الأدبي تُطلَب فتدرك. فهي تُطلَب بـ«الرّواية» عن الفحول السّابقين ورسوخ السنّة الشعريّة القديمة. وبذلك يتمّ الانتقال من «الافتحال» إلى «الاستفحال». فبعد أن كان «الفحل» من الإبل يلقح النوق وينتج «الصّليب المذكّر»، أصبح الشاعر غير فحل إلّا إذا طلب الافتحال من شعر الفحول تجسيدًا لـ«الوراثة الشعريّة». إذ «الكلام الجيّد المرويّ يولّد كلامًا جيّدا»[505].

تبدو المقايسة بين النّظام الدلالي الذي توفّره المادّة المعجميّة وبين النظام التصوّري الذي تحقّقه الرؤية النقديّة، تبدو مفيدة في الكشف عن أسرار المصطلح الدلاليّة وفي تبيّن علاقته ببيئته وتجذيره فيها. فهل سيحترم أدونيس وجابر عصفور هذه الخصوصية الاصطلاحية لمصطلح «فحل»؟

لم يهتمّ جابر عصفور اهتمامًا مباشرًا بالمتصوّرات النقديّة لمصطلحَيْ «فحولة» و«فحل»، وإن تحدّث في بعض مقالاته عن «النموذج الأصلي للشاعر»[506]. وهذا المصطلح الذي استحدثه جابر عصفور لا يقطع مع بعض متصوّرات «الفحولة» كـ«القدرة العجيبة على الفعل والتأثير»، التي تذكّر بمتصوّريْ «القوّة» و«الإخصاب» اللّذَيْن يحيلان على متصوّر «الإلقاح»[507]، لكنّه يتجاوز متصوّرات «الفحولة». و«الإلقاح»، المتصوّر الأبرز في مصطلح «فحل»، صفة من صفات الذّكورة ليس للأنثى فيها حظّ. وقد رأى جابر عصفور في هذا الاختصاص استنقاصًا من قدرة المرأة على الإبداع وتأكيدًا لقصورها على مزاحمة الرّجل في «الإنتاج»، الأمر الذي كرّس مظهرًا من مظاهر «ثقافة التخلّف» على امتداد التّاريخ العربي، وهو «ذكورة الإبداع»، أو ما يسمّيه جابر عصفور «التحيّز الذّكوري للإبداع» بما يحيل عليه من «التهوين من مكانة المرأة»، رغم ظهور ما ينفيه قديمًا وحديثًا[508].

لم يكن تعامل جابر عصفور مع مصطلح «فحل» تعاملًا نقديًّا مباشرًا، بل كان في معظمه الأعمّ تعاملًا «ثقافيًّا». لذلك سنهتمّ بدراسة أدونيس للمصطلح ونتجاهل ما تحدّث به جابر عصفور عن «الفحل» و«الفحولة» ما داما في غير السّياق النقدي المحض.

والملاحظ، في كتابات أدونيس، أنّه أثناء العدول عن الصّيغ الصّرفيّة الأصليّة للمصطلح وعن المتصوّرات الأساسيّة، نجمت إشكاليّات تكشف عمّا وراء ذلك العدول من غايات سمّيناها «إيديولوجيّة». فأدونيس الذي تعامل مع المصطلح باعتباره اسمًا يحيل على «الامتياز»[509] رجع إلى سياقاته عند الأصمعي وتبيّن متصوّراته الفرعيّة، فأجملها في أربعة هي: «الحظوة» (أي المنزلة والمكانة) و«السّبق» و«الأخذ من قوله» و«اتّباع مذهبه»[510]. ولا يتمّ هذا «الامتياز» للشاعر ما لم تتوفّر صفات فيه وفي شعره هي بمثابة «شروط الفحولة»، لا معانيها، كما يفهم من كلام أدونيس. وبقطع النّظر عن اعتبار تلك الصفات شروطًا أو معاني، فإنّ اللافت فيها هو «نقل» الدّارس إيّاها من «لغتها» و«مصطلحاتها القديمة» إلى «لغتنا» و«مصطلحاتنا الحديثة» بعبارة

أدونيس. فكما نقل المصطلحات القديمة «شاعر فحل» و«سبق» و«حظوة» و«اتباع مذهبه» و«الأخذ من قوله» إلى مصطلحاتنا الحديثة «الشاعر العظيم» و«الابتكار» و«التأثير»[511]، نقل مصطلح «الشعر الليّن» إلى «الشعر التبشيري أو الشعر الإيديولوجي»[512]، ونقل مصطلح «الشاعر/الراوية» إلى «الشاعر المثقّف» و«الرواية» إلى «الثقافة الواسعة»[513] ، في موقع، و«الثقافة العميقة الواسعة»، في موقع آخر[514].

يبدو هذا «النقل»، في ظاهره، إجراء تعليميّا بريئًا. لكنّه إذا ما أُدرِج ضمن خطاب سجالي يمثّل صاحبه طرفًا في «معركة الحداثة»، وجاور كلامًا ينزع نحو «التعميم» وهو يجوّد النظر في مصطلح مخصوص، يصبح «النقل» إجراءً إيديولوجيًّا غايته «التوجيه» نحو قراءة معيّنة والإقناع بنظريّات محدّدة. ويتّضح هذا الأمر، من بين ما يتّضح فيه، في اختلاف معنى «قوّة» بين الأصمعي وأدونيس. فإذا كانت القوّة عند الأصمعي تتعلّق «باللغة الشعريّة وأساسًا باللفظ، ذاك الذي يكون من معجم بدوي. وهو ما يشبع توجّه الأصمعي اللغويّ الراوية»[515]، فإنّها عند أدونيس الصدور «عن القوى الفطريّة وغير المروّضة في نفس الشّاعر»[516]. وهذا المعنى لا يتوافق مع مفهوم «الرّواية» الذي ضُبِط لمصطلح «فحولة» كما مرّ بنا. فـ«الترويض» يتناقض مع «القوّة» كما يفهم من كلام أدونيس، و«الرّواية»، التي جُعِلت من متصوّرات «الفحولة»، شكلٌ من أشكال «التّرويض». ويبدو لنا أنّ أدونيس يمهّد بهذا المفهوم إلى مقولتيْن نقديّتين معاصرتين رغم أنّه جعلهما، في كتابه الشّعريّة العربيّة، من «المبادئ الجماليّة والنقديّة التي نشأت بتأثير من الدراسات القرآنيّة»: الأولى هي «مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق»[517]. والثانية هي: «إعطاء الأوّليّة لحركيّة الإبداع والتجربة»[518]. والمقولتان تتلاقيان في متصوّر جامع ضبطه أدونيس، في الجزء الثاني من الثابت والمتحوّل، مظهرًا من مظاهر «الفحولة» هو «السّبق». فلا اختلاف بين ما ورد في «الشعريّة العربيّة» حول «مبادئ الجماليّة العربيّة الناشئة بتأثير من الدراسات القرآنيّة»، وما ورد في الثابت والمتحوّل حول مصطلح «الفحولة» عند الأصمعي. غير أنّ ما ورد في «الشعريّة العربيّة» أكثر جرأة، من حيث التأويل والانفتاح على الرؤية النقديّة المعاصرة ومصطلحاتها، ممّا ورد في الثابت والمتحوّل.

ويفسر أدونيس المبدأ الأوّل بقوله: «على الشّاعر أن يبتدئ شعره ابتداءً لا على مثال» ويستنتج قائلًا: «ولا يتضمّن هذا المبدأ القول بضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلي وحسب، وإنّما يتضمّن كذلك القول بضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التعبير، والغوص في أعماق النّفس، ومقاربة الأشياء والعالم»[519]. وقريب من هذا ما وصل إليه عند معالجته مصطلح

«فحولة» عند الأصمعي لمّا قال: «وهذا يعني أنّ هناك من يمكن أن يكون حجّة، أي معيارًا ومقياسًا دون أن يكون جاهليًّا. غير أنّ كونه حجّة مشروط بكونه بدويّا. فالأصوليّة، إذًا، غير مقصورة على الشعر الجاهلي، وإنّما قد تلتمس، بل توجد، في غيره- ممّا لا يشبهه»[520]. وهذا التعميم ينسحب على الشاعر المحدث قديمًا والشاعر المعاصر حديثًا.

ويتنافى هذا المعنى مع ما ذهب إليه القدامى والمعاصرون[521] من أنّ رواية الشّعر، واحتذاء السّابق منه، مبدأ من مبادئ الاقتدار على قول الشعر الجيّد، وشرط من شروط النّتاج الكريم.

والمبدأ الثاني نتيجة للمبدإ الأوّل. فالتخلّي عن «محاكاة» السّابق هو دفع لحركيّة الإبداع والتجربة «بحيث يبدو الشعر تجاوزًا دائمًا للعادي، المشترك، الموروث، لا يهاب أن يخرق الإجماع، كما يعبّر الجرجاني»[522]. وليس هذا المبدأ، في حقيقته، إلّا تنويعًا لفظيًّا على المبدإ السّابق. والمهمّ فيه هو تأكيده مفهوم «السّبق» الذي يجعله أدونيس مقابلًا دلاليًّا لـ«الاحتذاء» البديل الرمزي لـ«الافتحال» الحقيقي. وفي هذا المستوى يظهر الاختلاف بين الأصمعي وأدونيس. فإذا كانت الجودة مشروطة، عند الأوّل بـ«رواية الأشعار» و«سماع الأخبار» و«معرفة المعاني» و«ألفة الألفاظ»، فإنّها عند أدونيس مشروطة بـ«السبق»، أمّا رواية الأشعار وسماع الأخبار ومعرفة العلوم والاطلاع على المعارف فجعله من باب «الثقافة العميقة الواسعة». ومصطلح «الثقافة الواسعة» جعله أدونيس بديلًا لمصطلح «الرواية» حتّى يفرغه من معناه الحقيقي ويوسّع مدلوله إلى «المعرفة والخبرة والمراس» على العموم. وخطر هذا التوسيع يكمن في المضمر منه والذي كشفه في قوله: «كتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومراسًا، ولا تكفي البداهة والارتجال ومجرّد المعرفة اللغويّة. وهذا ممّا أدّى إلى القول إنّ الشّعر ليس للجميع، وإنّما هو مقصور على فئة خاصّة، فللشّعر أهله ومن الصّعب أن يفهمه «غير أهله»»[523].

أليس هذا ردًّا مضمرًا على الذين حاربوا «الشّعر المعاصر» بعامّة، و«قصيدة النثر» بخاصّة؟ وإلّا فلمَ خصّت عبارة «غير أهله» بعلامتَيْ تنصيص؟ وهل دلالة «غير أهله» عند الأصمعي، مثلًا، هي دلالتها عند أدونيس؟

ج- متصوّر «الصّورة الشعريّة» بين الخطابين العربيين التراثي والمعاصر

«الصورة الأدبيّة»، أو «الصورة الفنّيّة»، من المصطلحات النقديّة الحديثة التي صيغت «تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها»[524]. غير أنّ متصوّرات هذا المصطلح تعود إلى «بدايات الوعي بالخصائص النوعيّة للفنّ الأدبي»، و«المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التّراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام»[525]. وهذا «الاختلاف» وذاك «التمايز» هما مبرّرا تناولنا للصورة نموذجًا، في هذا الموقع، وحجّته. فإذا كان للصورة الشعريّة تاريخ في النقد العربي القديم، فكيف تعامل معه النقّاد العرب المعاصرون؟ هل حافظوا على متصوّرات المصطلح التراثيّة أم أفرغوه منها وشحنوه بغيرها مسايرة لحركيّة التاريخ الأدبي؟ وما الدّواعي وراء تأصيل المتصوّرات، إن احتفظنا بالموروث، أو تحديثها، إن أخذنا بمقولات الحداثة؟

قد تنتشر، هنا وهناك في كتابات أدونيس وجابر عصفور، إشارات قليلة إلى أسباب إفراغ المصطلح من بعض متصوّراته القديمة أو كلّها وشحنه بمتصوّرات بديلة. لكنّها إشارات دالّة على حركيّة المصطلح من التراث إلى الحداثة، ودالّة على أشكال التواصل بين النقاد المعاصرين والقدامى. من ذلك قول جابر عصفور: «ويبدو أن على المرء- إزاء مثل هذا التصور- أن يتقبل الفرضيّة المعاصرة التي تربط بين الإلحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغيّة للصورة، وتفضيله على ما سواه، وبين النظرة الشاملة السائدة في كلّ عصر من العصور الأدبيّة»[526]. فما هي المتصوّرات التراثيّة لمصطلح «الصورة الشعريّة»؟ وهل تتّفق تلك المتصوّرات القديمة مع ما ضبطه المعاصرون؟ وهل من أسباب لتغيّرها إن تغيّرت؟

تحيل المادّة (ص، و، ر)، لغويًا، على متصوّر أصل هو «الميْل»، ومتصوّرات فرعيّة عديدة نرى أنّ أكثرها في علاقة بالمتصوّر الأصل[527]. وبين المعاجم اللّغويّة العربيّة القديمة والمعاصرة تماثل كبير، لا تؤثّر فيه المتصوّرات المولّدة ولا المشتقّات المستحدثة. ولئن بدت المادّة (ص، و، ر) من الموادّ اللغويّة الغنيّة بالمتصوّرات، في العربيّة القديمة، فإنّ قسمًا من تلك المتصورات لا علاقة له بمجاوراته في المادّة. فأيّ هذه المتصوّرات سيقوم عليه مفهوم «الصورة»، كما ضبطتها المعاجم العربيّة اللغويّة العامّة؟

يعرّف ابن فارس «الصورة» بقوله: «من ذلك [انفراد كلّ كلمة بنفسها] الصُّورَةُ، صورةَ كلِّ مَخلوقٍ، والجمْعُ صُوَر، وهي هيئةُ خِلْقَتِهِ»[528]. فالصورة هي «الهيئة» التي تتجلّى فيها الخِلقة. وهي

في بعض المعاجم الحديثة: «الشكل/ كلُّ ما يُصَوَّرُ/ الصِّفَةُ. يقالُ صُورَةُ الأمرِ كذا، أيْ صِفَتُهُ/ النوْعُ / الوجْهُ/ والهيئةُ»[529].

لا تخرج «الصورة»، في التعريف اللغوي، عمّا يكون به المخلوق واضحًا بائنًا، وضوحًا تفرضه كثرة الصفات، وبونًا يجسّده اختلاف الأنواع وتنافر الوجوه. وهي، في حاصل المتصوّرات، إخراج للشيء غير مخرج العادة وإحضار للغائب حتّى «يحصل الشيء بالفعل»، بعبارة الشريف الجرجاني[530]. فهل سيكون لهذه المتصوّرات صدى في تعريف «الصورة» في الدراسات الفلسفيّة والنقديّة والبلاغيّة العربيّة القديمة؟

قد يكون جابر عصفور أكثر اهتمامًا من أدونيس بمفهوم «الصورة الفنّيّة» عند القدامى والإحيائيين؛ فقد خصّه بكتابه الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب[531] وبمقالات منها[532]: مقال «المحاكاة والتصوير»[533] ومقال «الصورة الشعريّة... ذاكرة أم مخيّلة؟»[534]. وإذا كان الدّارس في هذه المصادر يعالج المتصوّر معالجة مباشرة، فإنّه في مصادر أخرى يعالجه معالجة غير مباشرة مثلما فعل في كتابه مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي أو في مقاليه، ضمن كتاب قراءة التراث النقدي، «نظريّة الفنّ عند الفارابي»[535] و«الخيال المتعقّل- دراسة في نقد الإحياء»[536]، أو في مقال «قراءة في أبي القاسم الشابّي من الخيال الشعري...» الذي نُشر في مجلّة الفكر التونسيّة[537]. ويبقى كتاب الصورة الفنيّة... المصدر الأساسي، من بينها، لتقصّي مفهوم «الصورة» عند القدامى ونظرة المعاصرين إليه.

فعلى مفهوم «الصورة» دار كتاب الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور. ورغم انحصار المدوّنة التي اعتمدها الدّارس في كتابات النقّاد والبلاغيّين العرب القدامى، فإنها اتسعت لتشمل آراء اللّغويين والمتكلّمين والفلاسفة لما اتسمت به من دور فعّال في ترسيخ مبحث «الصورة» كما تجلّى في كتابات النقاد والبلاغيين. والذي يتبادر إلى الذهن، في مطلع هذا العنصر، هو السؤال التالي: هل اتفق القدامى على المصطلح والمفهوم والإجراء؟

لا تشير دراسات المعاصرين، ومنها «الصورة الفنيّة...» لعصفور، إلى حضور مصطلح «صورة فنّيّة / أدبيّة» عند اللّغويين والنقاد والبلاغيين العرب الأوائل على الأقلّ. ولكنّ ذلك لا يعني أنّهم لم يهتمّوا بمتصوّرات «الصورة الفنيّة» وقضاياها منذ محاولات التفسير الأولى للنصّ القرآني

ومقارنته بالنصوص الشعريّة المرجعيّة، جاهليّة وإسلاميّةً، ومنذ المختارات الأولى للنصوص الشعريّة وشرحها.

وإذا رمنا اختزال عمل جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية، فيجب أن نخضعه إلى المنهجية الاصطلاحية المطروحة لوصف المصطلحات حتى تتيسّر السيطرة على المادة الوفيرة التي يتضمنها كتاب «الصورة الفنية». وأركان تلك المنهجية ستة، هي:

- الرمز اللغوي للمصطلح أو أحد مشتقاته.

- معلومات التحديد الخاصّة بالمصطلح أو ما يطلق عليه في الإنكليزية Scope Notes.

- المصطلحات الأوسع التي يندرج ضمنها المصطلح أو ما يطلق عليه في الإنكليزية Broader Terms.

- المصطلحات الأضيق التي تربطها به علاقات اندماجية ويطلق عليه في الإنكليزية Narrower Terms.

- مصطلحات النسبة التي تحيل على المجالات المعرفية التي ينتسب إليها ويطلق عليها في الإنكليزية Related Terms.

- وظيفة الاستعمال ويطلق عليها في الإنكليزيّة Used for.

لقد حاول جابر عصفور تتبع مصطلح «صورة»، أو أحد مشتقاته، في التراث البلاغي والنقدي عند العرب. فظفر بمصطلحات «التصوير» و«التصاوير» و«الصور» و«الصورة». ومع أنّ مصطلح «التصوير»، كما يرى جابر عصفور، كان يستعمل قبل الجاحظ، فإنّ مصطلحات «الصورة» و«الصور» و«التصاوير» يكثر استعمالها عند الجاحظ[538]. فضبط الرمز اللغوي مع الجاحظ، هو بداية التمكن المصطلحي. غير أنّ التراث البلاغي والنقدي لم يسعف جابر عصفور بتعريف دقيق لهذه المصطلحات. إذ تغيب معلومات التحديد التي تضبط سمات المصطلح الدلالية ضبطًا ذاتيًا دون تعريفه بمجاله أو بمجاوراته أو بمخالفاته... على أنّ هذا المصطلح قد يدرجه اللغويون والمتكلمون القدامى ضمن ما يطلقون عليه «المجاز»[539]، وهو مصطلح عام يعوضه جابر عصفور بمصطلح «طرق التعبير ومسالكه المختلفة»، ويدرجه النقاد ضمن «أغراض الشعر»

تارة، و«فنون الشعر» تارة أخرى، و«الكلام البديع»، طورًا ثالثًا. أمّا الفلاسفة فيدرجونه ضمن «صناعة الشعر»، أو «ماهيته»، أو «جوهره»، أو «فنّ الشعر»[540]. أمّا المصطلحات الأقرب إلى «الصورة»، وهي المصطلحات التي تحيل على المتصورات الفرعية المجسدة للصورة، فقد تراكمت في التراث البلاغي والنقدي العربيين. إذ اتّفق اللّغويون والمتكلمون والنقاد والفلاسفة على معظم تلك المصطلحات، فانتشرت في كتاباتهم مصطلحات «التشبيه»، بأنواعه «البليغ» و«الحسن» و«المفرط» و«المصيب» و«المقارب» و«البعيد»، و «المجاز»، بأنواعه «اللغوي» و«العقلي»، و«الاستعارة»، بأنواعها «المفيدة» و«المكنية» و«الترشيحية»، و«الكناية» و«التمثيل».

وينسب اللّغويون والمتكلّمون والنقاد القدامى «الصورة الفنية/الشعريّة» إلى علم «البلاغة» العلم الأوسع، أو علومه الفرعية «البيان» و«البديع» و«المعاني». في حين ينسبها بعض الفلاسفة إلى علم «المنطق»[541]، أو ينسبها بعضهم إلى «السيكولوجيا»[542].

وقد حدّدوا لهذا المصطلح وظائف. ويمكن تصنيفها إلى «وظائف فنية» وأخرى «مهارية» وثالثة «تأثيريّة» ورابعة «عقديّة» وخامسة «تعليمية» وسادسة «توثيقيّة». فتحدّث اللغويون والمتكلمون عن «الثراء والبيان والمبالغة والاتساع والتوكيد وتأكيد المعنوي وتجسيده والاستدلال أو القياس العقلي»، كما تحدثوا عن «شاعريّة الشاعر من خلال إثبات قدرته على حسن التصنيف وجودة الابتكار والاختراع والابتداع، وتأكيد فطنته ودرايته بفنون القول وعلمه بمسالك الإبداع..»، وانتبهوا إلى دورها في «تثبيت المعنى وإيقاعه في النفوس وإثارة الهزّة..»، وبينوا دورها العقدي، إذ هي تساعد على «تنقية العقيدة من كلّ ما لابسها من سوء فهم، وتجريدها من كلّ شوائب التصورات الشعبية السّاذجة، وخدمة الأصول الاعتقاديّة»، وترسّخ لديهم أنّ للصورة دورًا في «التعلم» و«تقريب المعلومة»، وأضافوا إلى هذه الوظائف واحدة توثيقيّة تتمثل بـ «الحفاظ على اللغة العربية وعلى عمود الشعر وعلى طريقة العرب في التعبير». أمّا الفلاسفة الذين رجع جابر عصفور إلى كتاباتهم فقد اهتموا بوظيفتين رئيسيتين هما الوظيفة «الفنية» والوظيفة «التأثيريّة». فجعلوا الصورة تساهم في «الاستدلال» و«تحسين المعنى النثري» وتحويل الأشياء من هيئة إلى هيئة من خلال «جعلها إياه شيئًا آخر»، كما تساعد على «تأكيد الحالة الانفعالية للمتلقي» و«إيقاع الدهشة والمفاجأة» و«الإثارة التخييلية».

وقد لا يختلف متصور النقاد لوظائف الصورة عن متصوره لدى اللغويين والمتكلمين والفلاسفة العرب. فتشيع في كتاباتهم معظم المصطلحات التي شاعت في كتب غيرهم. وقد يدققون بعض المصطلحات أو يعبرون عن المتصورات بمصطلحات أخرى. فنظفر عندهم بمصطلحات «المقايسة» و«التناسب» و«الإثبات» و«المبالغة» و«الإفراط في الصفة» و«الإفراط في الإغراق» و«الغلوّ» و«الادّعاء» و«التصوير» و«التجسيم» و«التخييل» و«التمثيل» و«التقديم البصري» و«الوصف» و«المحاكاة» و«التوضيح» أو «الإبانة» أو «إخراج الأغمض إلى الأوضح» و«التّحسين والتقبيح» و«الترغيب والترهيب»...

ومع ما قدمه جابر عصفور من جهد واضح حاولنا عرضه في ما تقدّم باعتماد منهجية اصطلاحية تجنبنا تكرار المعلومات التي تنبه إليها الناقد نفسه، فإنّ عمله يطرح جملة من الإشكاليات التي نوردها في ما يلي:

- يحصر الدّارس متصوّر «الصورة الفنية» في «الصّورة الشعرية». وفي هذا الحصر تضحية بمتصورات إضافية يمكن أن يوحي بها المصطلح العام (صورة فنّيّة). كما أن المطابقة بين المصطلحين توهم بخلوّ الأجناس الأدبية الأخرى، دون الشعر، من الصورة وبأنّ أدبيتها تدور على غير التصوير الفني[543]. والذي نذهب إليه أنّ «الصورة الشعرية» ما هي إلا متصور فرعي من «الصورة الفنية» المتصور الاحتوائي. فليس التصوير الفني الذي يقوم على مبدإ العدول، أساسًا، حكرًا على الشعر، بل هو واحد من خاصيات كلّ خطاب حتى اليومي المتداول منه. فخطابنا اليومي، الذي نحيا به، لا يخلو من صنعة لغوية تنزاح به عن مسارب «الخطاب المباشر». وهذا الأمر أكدته الدراسات المعاصرة، وما زالت تؤكده.

- يعتمد الدّارس استراتيجية «الاختيار» في محاصرة مفهوم موسّع. ولئن لم يكن الاختيار، في عمومه، من العيوب العلمية الخطيرة إذا كان إراديًا وهدفه التمثيل، فإنه يصبح كذلك إذا كان موجهًا تتحكم فيه مقولات خارجية. فجابر عصفور يجنح إلى اختيار نماذج من الأنواع البلاغية لـ«الصورة الفنية/ الشعرية». وحجته في ذلك هي العزوف عن التكرار[544]. وقد تتجلى النزعة القسرية في هذا الاختيار، الذي يبدو في ظاهره آلية منهجية مساعدة على محاصرة مدونة منفتحة، حين تمارس النظريات الغربية المعاصرة سلطتها عليه. فدراسة التشبيه والاستعارة، دون غيرهما من الأنواع البلاغية، مردها ما آلت إليه «البلاغة الغربية» («الريتوريقا») من «انحسار مفهومي»

جعلها ترادف «الاستعارة» أو تكاد[545]. فالمصطلح الفرعي تمكن من استغراق متصور المصطلح الاحتوائي استغراقًا جرده من متصوراته الإضافية. وما كان المتصوّر الفرعي قادرًا على ذلك لو لم يكن مفهومه قابلًا للاتساع والتغير[546]، ومستجيبًا لتطلعات هذا العصر ما يجعله محافظًا على ألقه المفهومي في زمننا الحاضر[547]. وإذا كان هذا واقع البلاغة الغربية التي كاد مفهومها ينحصر في نوع واحد من أنواع الصورة الفنية، فإنّ البلاغة العربية لن تكون، في قناعة الكثيرين، مواكبة لعصرنا ما لم تنزع نزوع البلاغة الغربية من حيث إعلاء شأن الاستعارة، والتشبيه بما هو «مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها»، على بقية الأنواع البلاغية. وما انتخاب جابر عصفور لـ«التشبيه» و«الاستعارة» إلّا محاولة مموهة تنزع بمتصور «البلاغة العربية» نحو ذاك «الانحسار المفهومي» الذي يقترحه الفهم البلاغي الغربي المعاصر. وإن لم يكن ذلك كذلك، فلم «الاستعارة» و«التشبيه» دون «الكناية» و«التمثيل»، مثلًا، ما دامت جميع الأنواع تحيل على بعضها بعضًا؟ على أساس ما ذهبنا إليه نفهم قول جابر عصفور: «ولعلي لست في حاجة إلى القول بأن المقارنة بين التشبيه والاستعارة من حيث طبيعة كل منهما، توضح الفارق بين الفهمين: القديم والمعاصر، في ما يتصل بطبيعة وأهمية الصورة الشعرية، ولو ضمنيًا»[548].

بتصور غربي معاصر يعالج جابر عصفور «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب». وهذا أمر يجعل وجاهة التصور القديم وقفًا على مطابقته للتصور المعاصر دون مراعاة لخصوصية التجربة في سياقها التاريخي. وهذا هو جوهر الملاحظة الموالية.

- «مقايسة» تصوّر القدامى للصورة الفنيّة على تصوّر الحداثيين لها؛ إذ تتخلّل التحليل إسقاطات لآراء بعض المعاصرين من دارسي الغرب حول مفهوم الصورة الفنيّة أو نوع من أنواعها البلاغية كالتّشبيه والاستعارة. يكشف عن ذلك ما يرد تلميحًا في تعاليق الدّارس، أو تصريحًا في ثنايا المتن، أو إحالة في الهامش. من ذلك ما قاله الدارس عن «التشبيه»، في معرض حديثه عن فهم عبد القاهر لهذا النوع البلاغي: «[...] وبهذا الفهم يكون التشبيه عملًا خلاقًا حقًا، إذ إنه يصبح- لو تحدثنا بلغة النقد الحديث- حصيلة خبرة جديدة، انتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتهم، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف. الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله»[549]. ثم يضيف: «ولم يرد على خاطره [عبد القاهر] فكرة أنّ التشبيه أو الاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقي حدسًا جزئيًا عن العالم، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة، بشكل يفضي بالمتلقي إلى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله.

وفكرة أن الشعر يمكن أن يوصل إلى المتلقي نوعًا خاصًا من الخبرة أو المعرفة [...] لم تكن في حسبان عبد القاهر أو تقديره»[550]. وفي قوله هذا يحيل على كتاب أحواز العقل (Countries of Mind)» للباحث موري (Murry).

وعلى نهج المقايسة ذاته يسير قوله الآخر: «قد يقول الناقد المعاصر إن إمرأ القيس خلق هذه الصورة، وإن المشابهة بين الليل وأمواج البحر لم تكن موجودة من قبل، ولم يكن لها هذا المعنى الفريد إلا بفضله. وهذا هو ما يقال- الآن- عن كل صورة أصيلة في الشعر لأن الناقد المعاصر أميل إلى القول بأن الأنواع البلاغية للصورة- وبخاصة الاستعارة والتشبيه- تخلق المشابهة خلقًا، وليس فيها ما هو من قبيل الإظهار لمشابهة موجودة من قبل. ولكن لعبد القاهر رأيًا آخر»[551]. وفي هذا القول يحيل على كتاب تحاليل استعارية في ضوء نظرية و. م. أوربان للباحث و. أ. شيبلز[552].

لا يكاد فصل، من بحث جابر عصفور حول «الصّورة الفنّية»، يخلو من هذه المقايسة بين ما وصل إليه النقّاد العرب القدامى وما وصلت إليه البحوث الغربيّة المعاصرة. وإذا كانت أهداف البحث السّاعية إلى اكتشاف مواطن الحداثة في رؤية القدامى تبرّر مشاورة الرؤى النقديّة المعاصرة، فإنّه من باب أولى أن يكون منهج الدراسة «تطوّريًا» أو «مقارنًا» يراعي الخصوصيّات التاريخيّة، لا «إسقاطيًّا» فيه «حساب» أو «تأنيب» أو «تهكّم»[553].

- لم يكن الفصل بين متصوّر «الصورة الفنّيّة» عند المتكلّمين واللغويين والفلاسفة، من جهة، وعند البلاغيين والنقّاد، من جهة ثانية، مقنعًا لأنّ الكثير من البلاغيين والنقّاد كانت منطلقاتهم اعتقاديّة، كما كانت مراجع اللغويين والمتكلّمين، وهم يتدبّرون النص القرآني، شعريّة. وإشكاليّة هنا تتمثّل بفك وحدة المتماسك من الرؤى وتشتيت المتقارب دون الوقوف على المفاصل الأساسيّة و«المنعرجات التاريخيّة الحاسمة» (Moments Tournants) في «حركيّة المصطلح». وخير دليل على ذلك تشتّت الحديث عن مواقف الجاحظ ورؤيته للنظريّة الأدبيّة والبلاغيّة التي تحتضن متصوّر «الصورة الفنيّة» من خلال «أنواعها» و«وظائفها» و«علاقاتها». والرأي ذاته يصحّ على تفكّك القراءة التفاعليّة للمتصوّرات كما وردت عند اللغويين والمتكلّمين والفلاسفة والنقّاد والبلاغيين.

- لم يربط الدّارس بين مصطلح «الصّورة»، مطلقًا، ومتصوراته في كتابات الفلاسفة ذات الطابع الفلسفي المحض ومتصوّر «الصورة الفنيّة». والمراجع لكتابات الفلاسفة ممن اهتموا

بـ«الحدود» كالكندي وجابر بن حيان والغزالي وسيف الدين الآمدي وغيرهم، يرى أنّ مصطلح «الصّورة»، عندهم، يندرج ضمن شبكة من المتصوّرات (تتعالق فيها مصطلحات «الشكل» و«الصيغة» و«التّخييل» و«الخلق» و«الإيجاد» و«التشبيه» و«المحاكاة» وغيرها)، إذا درست دراسة دقيقة فإنّها تكشف عن مواطن طرافة تتفق وما وصلت إليه الرؤى النقديّة المعاصرة. ولا نعتقد أنّ مفاهيم الصّورة، في معناها الفلسفي المحض، عند الفلاسفة في معزل عن تصوّرهم لها في ميدان الشّعر، كما لا نعتقد أنّ تلك المفاهيم في منأى عن تصوّر النقاد والبلاغيين والمتكلّمين لها، أيضًا.

- الإعراض عن متصوّر «الصّورة» في الفكر الصّوفي العربي القديم. وهذا الأمر تلافاه أدونيس في كتابه الصّوفيّة والسّورياليّة فكشف عن الرؤية الخلاقة عند المتصوّفة في هذا الموضوع. غير أنّ جابر عصفور لا يتعمق في تصورهم ذاك، وإنّما يشير إليه إشارة سريعة.

خاتمة الفصل الأوّل

تميّزت العلاقة بين النقّاد العرب المعاصرين وتراثهم بالتفاعل. فلم تتنزلق الذخيرة المصطلحيّة القديمة، الدينيّة والأدبيّة والنقديّة، انزلاقًا آليّا محاكيًا. بل طاوعت الدّارسين فأمدّتهم بالمصطلحات الجاهزة والمتصوّرات الواضحة، وفي المقابل استوعبت من المتصوّرات الحديثة بالقدر الذي سمحت به قناعاتهم ووفّرته مجهوداتهم. والمطاوعة أشكال ثلاثة: ارتحال واستفحال واستقبال (أو إسقاط). يكون «الارتحال المصطلحي»، بنقل المصطلح الفريد من ميدانه المخصوص إلى ميدان النقد الأدبي الحديث وتوطينه فيه من خلال خلق روابط مشتركة بين الميدانيْن بعضها مقنع وبعضها ملفّق. ومعظم ما في ذخيرة المصطلحات الصّوفيّة ارتحل إلى ميدان الأدب المعاصر ومنه إلى النّقد. أمّا «الاستفحال الدّلالي» فيكون بقَبول المصطلح شحْنات دلاليّة مستحدثة تُطوِّر متصوّراته القديمة وتُوسِّع مفاهيمه المحدودة. وكانت ذخيرة الشعر والنقد المحدثيْن الأكثر «استفحالًا» من ذخيرة النقد الحديث. في حين يكون «الاستقبال المصطلحي» أو «الإسقاط المصطلحي»، باستضافة الذخيرة مصطلحات حديثة في ميدان قديم لتتلبّس بمتصوّرات مبهمة أو مشتّتة كما كان الأمر مع متصوّرات النصّ القرآني التي أوجد لها أدونيس مصطلحات نقديّة حداثيّة.

والذي يهمّنا من نقلة المصطلح التراثي إلى النقد العربي المعاصر، وحاولنا أن نبيّنه ونبرهن عليه، هو ردُّ ذلك الادعاء بانبتات الحداثة، أو التجديد، عن «الأصول». وهو ادّعاء لم يصدر عن أعلام التحديث دون معارضيهم. وحتّى أدونيس الذي يميل متصوّر «الأصول» عنده إلى التعميم، أحيانًا، وتغلُب عليه الشحنة السلبيّة، لم يستنكف من البحث عن «أصول» لمشروعه التحديثي. لذلك نراه، في مواضع عدّة، يعيد إلى المصطلح شحنته المتلألئة المفقودة وألقه الضائع من خلال تتبّع مظاهر «التحوّل» في التراث، منبّها إلى دور المؤسسات الأيديولوجيّة في العدول بالمصطلح نحو المنبوذ من المفاهيم.

والأهمّ من ذلك أنّ نماذج كثيرة من «المصطلح التراثي»، كما بدت في كتابات أدونيس وجابر عصفور، تجمع بين مظهر دلالي قديم ومظهر دلالي حديث. فتلتقي خصوصيّات قد تتعارض. وإذا كان «التعارضُ»، يكون «الانحياز» الذي أشار إليه جابر عصفور في مقدّمة كتابه مفهوم الشّعر. وفي الانحياز تعطيل للمعرفة. و«التعطيل» نتيجة الإشكاليّات كما بيّن التحليل المفهومي للمصطلح في مدخل هذا البحث. وإذا كان الجمع بين عنصرين متجانسين ثقافيًّا مسبّبًا لكلّ هذه الإشكاليّات، فكيف سيكون جمع الدّارسين العرب المعاصرين بين ثقافتيْن مختلفتيْن من خلال التقريب بين «المصطلح الأجنبي» و«النقد العربي المعاصر».

الفصل الثاني
نقلة المصطلح الغربي إلى النّقد العربي
المعاصر وإشكاليّاتها

«المفهومات كلها مأخوذة عن المصطلحات الغربيّة، ولم تنشأ عندنا مصطلحات لدراسة المجتمع العربي بذاته وكما هو».

أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج 3، ص 154.

«نعم، أزعم أنّ الحداثة في المجتمع العربي، حداثة اليوم، ليست نابعة من ذاته، من ثقافته وأصولها وإنّما من خارج».

أدونيس، **النصّ القرآني وآفاق الكتابة**، ص 109.

مدخل

إنّ تعاملنا مع متصوّر «النّقلة» سيكون على اعتباره «حركة للمادّة في المكان». و«المصطلح»، بما هو مادّة فكريّة، خاضع لمبدإ هذه الحركة. وليس اختلاف المكان، هنا، إلّا رمزًا لاختلاف «الثقافات» ولاختلاف «اللغات». ونقلة المصطلح المقصودة هي حركته من «الثقافة الأخرى/الغربيّة» إلى «الثقافة العربيّة» ومن اللغتيْن الفرنسيّة والإنكليزيّة، خاصّة، إلى اللغة العربيّة. ويمكن أن ننزّل مبحث «نقلة المصطلح» في إطار عام هو «التفاعل الثقافي»، وفي إطار

خاصّ هو «التفاعل المصطلحي». و«التفاعل الثقافي» محرّك أساسي لـ «التفاعل المصطلحي» لأنّ هذا الأخير لا تمكن الإحاطة بأسراره ما لم ينزّل في سياقاته الثقافيّة العامّة.

والمتأمّل في كتابات النقاد العرب المعاصرين يرى تلك الذخيرة المصطلحية الكبيرة ذات المرجعية الغربية. وهي ذخيرة تتوزّع على مجالات متنوعة: أدبية ونقدية وفلسفية وحضارية وغيرها. ولئن حاول النقاد العرب تنزيل معظم المصطلحات الدخيلة في سياقاتها التي استدعتها، وتبرير نقلتها، وإنشاء علاقات بينها وبين المصطلحات الأصيلة، فإنّ أهمّ سياق يمكن أن تُردّ إليه معظم تلك المصطلحات هو «السياق الإبداعي». فمعظم المصطلحات المنقولة والمتصورات المستحدثة، عند أدونيس وجابر عصفور، ولجت من بوابة الإبداع والنقد.

لذلك يمكن توزيع تلك المصطلحات بحسب مرجعياتها. وأهمّ المرجعيات الإبداعية هي: المرجعيات الأدبية والمرجعيات النقديّة.

أولًا: المصطلح والمرجعيّات الأدبيّة الغربيّة

1- في تنوّع الروافد الأدبيّة

تعتمد مقاربات أدونيس للنصوص الأدبيّة العربيّة على مرجعيّات غربيّة أهمّها المرجعيّة الفرنسيّة. وهو، في كلّ مرّة، يعترف بتأثّر الكتابة الأدبيّة العربيّة المعاصرة، في مختلف وجوهها، بالكتابة الأدبيّة الفرنسيّة. وهذا الاعتراف يظهر في «النصّ القرآني وآفاق الكتابة»[554] ويشيع في «الشعريّة العربيّة»[555] كما ينتشر في «موسيقى الحوت الأزرق»[556]. وتنتشر، في كتابات أدونيس، أسماء أدباء غربيّين عدّة، تتنوّع جنسيّاتهم وثقافاتهم وتجاربهم الأدبيّة، ولا تخلو من بعضهم وغيرهم كتابات جابر عصفور. من هؤلاء تتكرّر أسماء رنيه شار (René Char) وسان جون بيرس (John Perse- Saint) وميشو (Michaux) وبريتون (Breton) وبونفوا (Bonnefoy) وت. إس. إليوت (T. S. Eliot) وهولدرلين (Hölderlin) وغوته (Goethe) ورامبو (Rimbaud)) ومالارميه (Mallarmé) وبودلير (Baudelaire) ولوتريامون (Lautréamont) وإيلوار (Eluard) وأراغون (Aragon) وغيرهم[557]. وهؤلاء يتوزّعون على مدارس واتجاهات أدبيّة تمتدّ من «الرومنطيقيّة» إلى مدارس الشعر الحديثة التي ظهرت في النصف الأوّل من القرن العشرين كالشعر الفوضوي (la Poésie Anarchiste) مع أ. أرتو (A. Artaud)، والشعر

العجائبي (Poésie Fantastique) وشعر الأحلام (Poésie Onirique) مع ميشو (Michaux) وبيالو (Béalu) وب. ج. جوف (P. J. Jouve)، وشعر الحقيقة (La Poésie de la Réalité) (مع رنيه شار (R. Char) وبونج (Ponge) وسان جون بيرس (S. John Perse).

إنّ حضور هذه الأسماء، بما تحيل عليه من مدارس واتجاهات ورؤى أدبيّة جماعيّة وفرديّة، يلفت الانتباه إلى ملاحظتين هامّتين:

- تتمثل الأولى بهيمنة الأعلام الفرنسيين على غيرهم من الأدباء. والسّبب في ذلك يشرحه أدونيس ذاته حين يؤكّد أنّ مرجعيّته الأدبيّة فرنسيّة بالأساس[558].

- وتدور الملاحظة الثانية حول طبيعة الخيط النّاظم لهذا الجمع من الأدباء. فما الجامع بين هؤلاء؟ وكيف اهتدى إليهم أدونيس؟ صحيح أنّ أدونيس ترجم لسان جون بيرس (سنة 1976) ولإيف بونفوا (سنة 1986)، وصحيح، أيضا، أنّه يذكر في سيرته الشعريّة الثقافيّة أنّه قرأ (قبل سنة 1955) «أزهار الشرّ» (Les Fleurs du Mal) لبودلير- رغم أنّه لا يعرف إلّا بعض الكلمات الفرنسيّة هي حصيلة سنة ونصف في مدرسة البعثة العلمانيّة الفرنسيّة في طرطوس في منتصف الأربعينات- ثمّ قرأ، كما يدّعي، ريلكه في ترجمته الفرنسيّة، وفي سنة 1955 حين كان في «خدمة العلم» قرأ مجموعات شعريّة لرينيه شار وهنري ميشو وماكس جاكوب[559]، وكلّ هذا يدلّ على اطّلاع، لا يبدو واسعًا، على الشعر الفرنسي وعلى تملّك تدريجي للغة الفرنسيّة فيه مثابرة وإصرار، لكن لمَ هؤلاء دون غيرهم؟ يردّ أدونيس ذلك إلى «شهرتهم». إذ يستعيد قوله القديم معبّرًا عن إصراره ومثابرته على قراءة الشعر الفرنسي: «إذن، سأقرأ بالفرنسيّة، وسأقرأ الشعراء الأكثر شهرةً»[560]. ولكنّ الأمر يبدو لنا أكثر تعقيدًا من رغبة جموح في الاطّلاع على تجارب كبار الشعراء الفرنسيين. ونعتقد أنّ معظم هؤلاء ما كان ليلتفت إليهم أدونيس، بالعمق الذي أثّر في رؤيته الأدبيّة والنقديّة، لو لم يقرأ (سواء بدافع شخصي أو بإيعاز من زميله في مجلّة شعر الشاعر أنسي الحاج الذي يعدّه أدونيس الأنجح في كتابة قصيدة النثر والمبشّر بها نظريّا في مقدّمة ديوانه المعنون بـ«لن» الصادر سنة 1960 [561]) كتاب سوزان برنار المعنون بـ قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا[562]. والبراهين على ذلك كثيرة منها: أنّ معظم هؤلاء تذكرهم سوزان برنار في كتابها كمساهمين في ترسيخ «قصيدة النّثر»، التي «سيبشّر» بها أدونيس و«سيحتضنها» و«يحرّض» على كتابتها»[563]. وبذلك يكون اهتمامه بهم وقراءته لهم رهين علاقتهم بقصيدة النثر، تنظيرًا

وممارسة. وحتّى إن سايرنا أدونيس في ادّعائه أنّه قرأ لهؤلاء قبل قراءته كتابَ سوزان برنار، فإنّنا نعتقد أنّها قراءة «أوّليّة» ليست قادرة على التأثير في «بناء رؤية أدبيّة ونقديّة عميقة». ولكنّها قد تصبح قادرة إذا كانت مؤطَّرَةً بسند نقدي شمولي ككتاب برنار. ثمّ إنّ الفترة الزمنيّة التي تفصل بين «تهجّؤ» أدونيس للفرنسيّة (سنة 1955)، وهو يقرأ تلك المجموعات التي ذكرها، ونَقْلِه مصطلحَ «قصيدة النثر» عن الفرنسيّة[564]، ليست كبيرة. والسؤال الذي نطرحه هو: كيف تفطّن أدونيس إلى اشتراك كلّ هؤلاء في متصوّر المصطلح (بكلّ إشكالاته التي ترجمتها سوزان برنار في كتابها) رغم أنّه لم يُذكر، عند من قرأ لهم، إلّا في «أزهار الشرّ» لبودلير[565]؟ أم أنّ المصطلح مأخوذ عن برنار التي تقصّت تشكّل المتصوّر عند كلّ أولئك، فدلّت أدونيس عليهم، أو دلّت من دلّه عليهم؟

ليس عيبًا على أدونيس أن يعود إلى كتاب سوزان برنار، ولا أن يعود- بإيعاز منه- إلى الشعراء والكتّاب الذين ساهموا في تشكيل متصوّر «قصيدة النّثر». ولكنّ ذلك قد يخلّف أثرًا خطيرًا في التأريخ للأدب والنقد العربيين. ومن أثر ذلك، مثلًا، أن نحصر علاقة الأدب العربي الحديث مع الأدب الغربي الحديث في سجن «قصيدة النّثر». ومن أثره، أيضًا، أن نقع في محاكاة غير منهجيّة فنقايس منطلقات «قصيدة النثر»، نموذج القصيدة الحداثيّة في الغرب، بمنطلقات القصيدة الحديثة عندنا. أو أن نشطّ في التقصّي فنقرّب بين مقولات شعراء قصيدة النثر ومقولات شعرائنا القدامى. فليس اعتبار جبران خليل جبران، الكاتب الرومنطيقي، منطلق الحداثة العربيّة عند أدونيس إلّا محاكاة لإشارة سوزان برنار إلى مساهمة الرومنطيقيين في تشكّل متصوّر قصيدة النثر (العنصران الثاني والثّالث من القسم الأوّل)[566]. وليس تقريب أدونيس بين شعراء عرب وآخرين غربيين إلّا شططًا في تأويل المتصوّرات التي استخلصتها برنار من أعمال الشعراء الفرنسيين.

لا نشكّ في أنّ ما ورد في هاتين الملاحظتين كان يشغل الكثير من النقّاد العرب المهتمّين بالتأريخ للأدب العربي، عمومًا، ولقصيدة النثر، خصوصًا. فارتباط «الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة» باسم أدونيس (وهو ما يؤكّده جابر عصفور نفسه في مقال له)[567]، وارتباط «حداثة أدونيس» بالشعراء الفرنسيين، ثمّ ارتباط هؤلاء الشعراء بـ«قصيدة النّثر»، جميعها قد يوهم بأنّ «الحداثة الشعريّة العربيّة المعاصرة» هي حداثة ذات مرجعيّة شعريّة فرنسيّة وحكر على قصيدة النّثر دون غيرها. ولذلك نعتقد أنّ محاولات بعض النقّاد، من المطّلعين على الثقافة الأنغلوفونيّة خصوصًا، في التنبيه إلى مرجعيّات أخرى غير الفرنسيّة، ليست سوى ردّ مضمر على ذلك الوهم. ومن بين هؤلاء النقّاد جابر عصفور الذي كتب مقالًا، في عنوانه صلف نقديّ كثير، يطلق عليه «

ت. إس. إليوت وراء تأسيس النزعات الحداثيّة عربيًّا»[568]. وقد يكون سبب ذلك الصلف ما لاحظه هذا الناقد من وهم سائد، ساهم فيه التقريب بين مصطلحَي «الحداثة» و«قصيدة النثر» إلى حدّ المماهاة. غير أنّ ذلك لم يتجاوز العنوان والأسطر التمهيديّة. إذ سرعان ما يشير عصفور إلى تزامن بين اتجاهين حداثيين: أحدهما فرنكوفوني والآخر أنغلوفوني[569].

تفصل بين العنوان وهذا القول المسافة التي تفصل بين «التسرّع» المعرفي و«التريّث». ولعلّ أهمّ ما نستنتجه من هذا المقال، ونحن ندرجه ضمن مصادرنا المراجع في تقصّي أثر المرجعيّات الأدبيّة الغربيّة في تشكيل المصطلح النقدي العربي المعاصر، هو إيحاء جابر عصفور- أوّلًا- بأنّ مراجع الحداثة العربيّة المعاصرة ثنائيّة فرنكوفونيّة وأنغلوفونيّة، وإيحاؤه- ثانيًا- بأنّ «الحداثة» عند العرب ليست حكرًا على قصيدة النثر، بل هي ظاهرة عامّة شملت الشعر العربي المعاصر، ممثّلًا بأبرز مدارسه الأدبيّة، منذ الخمسينيات إلى منتصف الستّينيات. وليس تقريب شعر صلاح عبد الصّبور، الذي كثيرًا ما ينسبه جابر عصفور إلى المدرسة الواقعيّة، من مرجعه «الإليوتي» إلّا دليلًا على ذلك.

يبقى أن نطرح، في ختام استطرادنا حول مقال عصفور، سؤالًا نراه مهمًّا هو: «هل كشف المقال عن علاقة بين مصطلحات نقديّة عربيّة معاصرة ومراجع غربيّة سواء كانت فرنكو فونيّة أو أنجلو فونيّة؟».

لم يكن هدف جابر عصفور، في مقاله ذاك، الرّبط المباشر بين «مصطلحات نقديّة» معيّنة ومراجعها الغربيّة. ولكنّه أشار، أثناء تقريبه بين قصائد لإليوت وقصائد لصلاح عبد الصّبور، إلى جملة من «التقنيات الإبداعيّة» نعتبرها ذات أهمّية مزدوجة. أهمّيتها الأولى بعامّة، تكمن في «تشكيل متصوّرات جديدة» عند المبدعين أنفسهم. ولهذا أثره في «تشكيل المصطلح النقدي العربي المعاصر». وأهمّيتها الثانية خاصّة، تكمن في استفادة جابر عصفور نفسه من تلك «التقنيات» في تشكيل «جهازه المصطلحي». فلا نعتقد مثلًا، أنّ حديثه عن استخدام إليوت لتقنيتَيْ «التضمين» و«الصور التي تجسّم المعنويات وتشخّص الجوامد، بما يجعل لها حياة كحياة الكائنات الحيّة»، لا علاقة له بتصوّره الخاصّ لـ«بناء القصيدة» ولمفهوم «الصورة الفنيّة». كما أنّنا لا نعتقد أن صورة البطل الإليوتي «ج. ألفريد بروفروك» لا علاقة لها بمتصوّر «الشاعر» عند جابر عصفور[570].

إنّ العلاقة غير المباشرة بين «المرجعيّة الإليوتيّة» و«المصطلح النقدي العربي المعاصر» تحدّ من أهمّية هذا المقال في سياقنا هذا. غير أنّ ذلك لم يقلّل من أهمّيته في توسيع مجال بحثنا عن المرجعيّات الأدبيّة الغربيّة للمصطلح النقدي العربي المعاصر. فالمرجعيّات تنفتح على رافدين غربيين تجمع بينهما «الحداثة»: واحد فرنكوفوني والآخر أنغلوفوني. كما تنفتح على مدارس حداثيّة مختلفة: رومنطيقيّة وواقعيّة ورمزيّة وسورياليّة...

ولئن كنّا نؤمن بضرورة الرجوع إلى جميع هذه المدارس الأدبيّة برافدَيْها لالتقاط المتصوّرات الحداثيّة التي ستشكّل مفاهيم المصطلحات النقديّة العربيّة، فإنّ دون ذلك مصاعب جمّة، أهمّها أنّ المدوّنة التي نعتمدها في البحث تحصر اهتمامها بمدارس دون أخرى وبأعلام دون غيرهم. وما حضور المدارس الأخرى أو الأعلام الآخرين، إلّا من العوارض. فكأنّ المرجعيّات المعتمدة منتقاة وموجّهة توجيهًا وظيفيًّا. فأدونيس اهتمّ، خصوصًا، بمدرستين منارتين واحدة ممهّدة للحداثة الشعريّة والأخرى نموذج لها: هاتان المدرستان هما «الرومنطيقيّة» و«السّورياليّة». وقد خصّ «السورياليّة» بكتاب يجمعها فيه بـ«الصوفيّة»، في حين عالج الرومنطيقيّة معالجة غير مباشرة من خلال نماذج عربيّة. وبقطع النّظر عمّا يزعمه أدونيس من أنّ روّاد التحديث الشّعري في الغرب نهلوا من ينابيع عربيّة قديمة، فإنّنا سنهتمّ خصوصًا بالمصطلحات النقديّة التي أفرزتها مدارسهم وشحنتها بمتصوّرات حداثيّة جديدة وأولاها أدونيس اهتمامًا بارزًا لدورها المميّز في تشكيل الرؤيتيْن الأدبيّة والنقديّة العربيّتيْن المعاصرتين.

أمّا جابر عصفور فإنّ اهتمامه بالمدارس النقديّة غلب على اهتمامه بالمدارس الأدبيّة. فقليلة هي مقالاته وكتبه التي تعالج مذهبًا أدبيًّا محدّدًا. وفي الغالب تكون هذه المعالجة أثناء دراسة نصوص إبداعيّة عربيّة. فالنصّ هو الذي يفرض التطرّق إلى المذهب الأدبي، في مدوّنته. فأشعار صلاح عبد الصبور هي التي فتحت نافذة «الواقعيّة» في كتاباته من خلال مقالَيْه «في رحاب الواقعيّة»[571] و«الاستمرار في الواقعيّة»[572]. كما فتحت أشعار محمود درويش نافذة أخرى على «الرمزيّة» في مقالَيْ جابر عصفور «رمزيّة المرآة»[573] و«أثر الفراشة»[574]. والمذهبان الأدبيان ذوا الأصول الغربيّة لم يكونا مقصودَيْن لذاتيْهما، ولا هما يمثّلان موردًا مصطلحيًّا مهمًّا في الخطاب النقدي العربي المعاصر بالقدر الذي تمثّله الرومنطيقيّة والسورياليّة. لذلك سيقتصر بحثنا على هاتين المدرستين الغربيّتين ممثّلتيْن لتأثير المرجعيّات الأدبيّة الغربيّة في النقد العربي المعاصر.

2- «الرومنطيقيّة الغربيّة» مرجعًا للنقد العربي المعاصر

يعقد أدونيس فصلًا مطوّلًا، ضمن الجزء الرّابع من كتابه الثّابت والمتحوّل[575]، ضمّنه حديثًا عن جبران خليل جبران الذي اعتمده نموذجًا للحركة الرّومنطيقيّة العربيّة ذات الجذور الغربيّة. كما أفرد فصلًا للرومنطيقيّين العرب واتجاهاتهم الفرعيّة ضمن كتابه مقدّمة للشعر العربي[576]. في حين أنّ جابر عصفور لم يكتب حول الرّومنطيقيّين، في حدود اطّلاعنا، إلّا مقالَيْن خَصَّ بأحدهما أبا القاسم الشابي ونشره في مجلّة الفكر التونسيّة وعنونه بـ«قراءة في أبي القاسم الشّابي من الخيال الشّعري..»[577]. وخصّ بالثاني الشاعرة نازك الملائكة ونشره في كتابه رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر بعنوان: «رمزيّة الليل، قراءة في شعر نازك الملائكة»[578]. على أنّ جابر عصفور لم يتورّع عن تصريف المتصوّر في مقالات أخرى مثل مقاله في بعض روايات نجيب محفوظ التاريخيّة المعنون بـ«رومانسيّة الرّواية التاريخيّة»[579].

ولئن لم يقف الناقدان على مصطلحَي «الرومنطيقيّة» و«الرومانسيّة» تأريخًا وتفسيرًا ومقارنة، فإنّهما وقفا على بعض متصوّراته كما بدت في نصوص الرومنطيقيّين العرب. وبدا أدونيس أكثر ميلًا إلى التصنيف العامّ لاتجاهات الحركة الرومنطيقيّة العربيّة. كما بدا أكثر ارتياحًا في استعمال مصطلح «الرومنطيقيّة». أمّا جابر عصفور فإنّه يَنْكَف عن استعماله، ويميل إلى توظيف مصطلحَي «الرومانتيكيّة» و«الرومانسيّة». والمصطلحان قلّما يستعملهما جابر عصفور للتعبير عن حركة أدبيّة عربيّة (يستعمل النّاقد عبارة «الرومانسيّة العربيّة» مرّة واحدة)، ولكنّه يرتاح إلى توظيفهما أو الاشتقاق منهما للحديث عن اتجاه أدبي غربي (فيستعمل عبارة «الإبداع الرومانتيكي»)، وعن حركات أدبيّة غربيّة (يستعمل عبارة «الرومانسيّة الإنجليزيّة»)، أو لنعت أفرادها (يستعمل عبارات: «شعراء الرومانتيكيّة» و«كفاح الرومانتيكيين» و«الرومانسيّين الإنجليز») ولوصف النظريّة العامّة المحيلة عليها (يستعمل عبارة «النموذج الرومانتيكي»، وعبارة «الأصل الرومانتيكي»، وعبارة «النظريّة الرومانسيّة»)[580].

ويبدو الرّجوع إلى أصول المصطلح مهمّا لتبيّن ملامحه في ثقافته الأمّ وفي الثّقافة العربيّة. فما الرومنطيقيّة؟ وهل الرومنطيقيّة هي الرومانسيّة؟ وهل هي اسم دالٌّ على حركة أدبيّة أم هي صفة محيلة على معنى ما؟

تنحدر الصفة (Romantic)، الإنكليزيّة، من الاسم (Romance) الذي يحيل على كلّ اللغات العامّيّة المتفرّعة عن اللاتينيّة. والفعل، في لغات غربيّة مختلفة (Enromancier/Romancar/Romanz)، يعني تأليفَ كتب في تلك اللغات أو نقلَها إليها. والأعمال الناشئة عن ذلك تسمّى، هي أيضًا، (Romanz, Roman, Romanzo, Romance). ثمّ أصبحت المفردتان (Roman) و(Romant) تطلقان على «الأعمال التخييليّة». كما تطلقان على «الكتب الشعبيّة» (Popular Book). ولقد مثّلت هذه الدلالاتُ مقترحاتٍ مبكّرةً لنشوء شيء «جديد» و«مختلف» و«مفارق» (Divergent). وفي القرن السّابع عشر، اكتسبت المفردة (Romance) الإيحاءات الازدرائيّة (Derogatory Connotations) لـ«النزويّ» (Fanciful) و«الغريب» (Bizarre) و«المبالغ فيه» (Exaggerated) و«الوهميّ» (Chimerical). وفي فرنسا، تمّ الفصل، في زمن لاحق، بين مفردتيْ (Romanesque) و(Romantique)، حيث مالت المفردة الثانية إلى التعبير عن «الرقيق» و«اللطيف» و«العاطفي» و«الكئيب». وقد شاعت الصفة (Romantic)، بهذه المعاني الأخيرة، في اللغة الإنكليزيّة في القرن الثّامن عشر. أمّا في ألمانيا، فقد أصبحت المفردة (Romantich) تحيل على معنييْن أساسيْن من معاني المفردة الإنكليزيّة (Romantic) وهما «اللطيف» (Gentle) و«السّوداويّة» (Melancholy)[581].

وفي الفرنسيّة المعاصرة اكتسبت المفردات الفرنسيّة (Romance) و(Romantique) و(Romanesque) متصوّرات جديدة وقارّة:

فمالت مفردة (Le Romance)، في حال التذكير، نحو التعبير عن «نوع من البناء الشعري الإسباني ثُماني المقاطع (Octosyllabes)، منه أبيات مقفّاة، والأخرى مرسلة، بالتّداول بينها». في حين أنّها مالت، في حال التأنيث (La Romance)، إلى التعبير عن ثلاثة متصوّرات:

«- اللّحن البسيط والمؤثر.

- المعزوفة الموسيقيّة المستلهمة من ذلك اللحن.

- مقاطع غنائيّة تكون فيها الكلمات المصحوبة بموسيقى سهلة، ذات طابع رقيق ووجداني».

ونصّت المفردة (Romantique)، في الفرنسيّة الحديثة، على معنى: «النسبة إلى الرومنطيقيّة والاتصاف بها»، كما نصّت على معنى «كلّ ما يتّصل بالوجدان ويتعلّق بالمشاعر

وأحلام اليقظة».

وأحالت المفردة (Romanesque) على معنى «النسبة إلى جنس الرّواية»، ومعنى «صفة الذي يستحضر الخصائص المميّزة للرواية التقليديّة»، كما أحالت على معنى جامع للمعنيَيْن السابقيْن هو «الحالم الذي يرى الحياة روايةً»[582].

تشترك المفردات الثّلاث، إذن، في التعبير عن معان وجدانيّة كـ«الرقّة» و«الشعور» و«الحلم». وهي معان جديدة تكشف عن قطيعة بين حاضر المفردات وماضيها. وتجديد المعاني في المعجم اللغويّ العام تمّ بهَدْيٍ من المتصوّرات المختصّة.

لكنّ كيف تمّت نقلة هذه المصطلحات الغربيّة إلى اللغة العربيّة؟ وكيف حصل الازدواج المصطلحي في التعبير عن متصوّر واحد؟

يعتبر مصطلح «الرومنطيقيّة» (و/ أو «الرومانسيّة») من المصطلحات الوافدة على اللغة العربيّة المعاصرة. وقد وفدت إليها من سياقها الأدبي المختصّ لا من سياقها اللغوي العامّ. وحتّى تصريف المصطلح للتعبير عن معان لغويّة عامّة فإنّه لاحق بالاستعمال المختصّ للتعبير عن متصوّرات ومعان عربيّة أصيلة. فرواج المصطلح المختصّ في العربيّة المعاصرة هو الذي دفع إلى الرجوع إلى دلالاته الغربيّة العامّة في القرن الثامن عشر. فلئن لم نظفر باستعمال مفردة «رومنطيقيّة» في سياق لغوي عام معدول به عن الاستعمال الأدبي المختصّ، فإنّ المفردتيْن اللغويّتيْن «رومانسيّة» و«رومانسي» كثيرًا ما تستعملان في سياق لغوي عامّ. فتحيل مفردة «رومانسي»، مثلًا، على «الشخص مشبوب العاطفة، رقيق المشاعر...»[583]، وهو ما يقابل المفردة الفرنسيّة (Romanesque) ولا نعرف، في العربيّة، استعمالًا لهذه المفردة اللغويّة للدلالة على «الكئيب». كما تحيل على «المشهد الطبيعي الجميل»، وهو ما يقابل المفردة الفرنسيّة (Pittoresque)[584].

واضح، إذًا، أنّ العربيّة المعاصرة تميل، في الغالب، إلى استعمال مفردتي «رومانسي» و«رومانسيّة» في السياق اللغوي العام، في حين تميل إلى استعمال المفردتيْن «رومنطيقي» و«رومنطيقيّة» (وأحيانًا «رومانتيكي» و«رومانتيكيّة») في سياق أدبي مختصّ.

وللمصطلح، في الاستعمال المختصّ، تصريف دلاليّ آخر تحيل عليه بعض المعاجم المختصّة، كما تحيل عليه الكتابات النّظريّة لروّاد هذا الاتجاه الأدبي والممارسات الأدبيّة لأعلامه.

يعتبر مصطلح «رومنطيقيّة» من المصطلحات الإشكاليّة لا في تصوّره العربي الحديث فحسب، بل حتّى في تصوّره الغربي. وتسيّب هذا المصطلح دفع بالباحث الأميركي (A.O.Lovejoy) إلى اعتبار مفردة (Romantic) تعني « أشياء كثيرة، وفي الوقت عينه هي لا تعني شيئًا على الإطلاق»[585]. فقد راج في البحوث الغربيّة أنّها من الألفاظ التي لا غنى عنها، وفي الوقت نفسه، لفظة لا جدوى منها[586]. وقد أحصى الباحث (F.L.Lucas)، سنة 1948، عددًا كبيرًا من مفاهيم مصطلح (Romanticism) وصل إلى ستّ وتسعين وثلاثمائة وأحد عشر ألف مفهوم (11396)[587]. غير أنّ تسيّب المصطلح مفهوميًّا لم يمنع من اشتهار مفاهيم ومتصوّرات على حساب أخرى. ففي كتابه Modern , Classic, Romantic الصادر سنة 1961، تتبّع الباحث بارزن (Barzun) مرادفات المصطلح (Romantic) الأكثر استعمالًا. فعرض متصوّرات بينها: جذّاب (Attractive)، وصاخب (Bombastic)، ومحافظ (Conservative)، وعاطفي (Emotional)، ونزق (Exuberant)، وتافه (Futile)، والمتحرّر من الشكل (Formless)، والنّزوي (Fanciful)، والبطولي (Heroic)، واللاعقلاني (Irrational)، والسّحري (Mysterious)، والزخرفي (Ornamental)، ومناصر الواقعيّة (Realistic)، ومناصر المادّيّة (Materialistic)، والغبيّ (Stupid)، واللاواقعي (Unreal)، واللاأناني (Unselfish)، والمغامر (Adventurous)، والجريء (Daring)، والخارق للعادة (Extraordinary)، وسامي الأخلاق (Gallant)، والميلودرامي (Melodramatic)، ومشبوب العاطفة (Passionate)، والماجن (Wild)[588].

إنّ تعدّد المرادفات وما تحيل عليه من متصوّرات يثير بلبلة مفهوميّة ناجمة عن تجاور المفهوم ونقيضه للدلالة على مصطلح واحد. فبين «المحافظ»، من جهة، و«النّزق» و«الماجن» و«النّزوي»، من جهة أخرى، تباعد دلالي لا يُنْكر، وبين «التّافه» و«الغبيّ»، من ناحية، و«البطولي» و«الخارق للعادة» و«الجريء» و«المغامر» تناقض صارخ، وبين «مناصر الواقعيّة» و«اللاواقعي» تقابل مفهومي مُرْبك. وهذه البلبلة هي دافعنا إلى الرجوع إلى تاريخ الحركة الأدبيّة والنّبش في متصوّراتها الأولى كما بدت في مظانّها لتبيّن شبكتها المفهوميّة.

ويعتبر تاريخ الحركة الرومنطيقيّة الغربيّة معقّدا ومثيرًا للاهتمام[589]. ورغم ذلك، يُعيد بعض مؤرّخي الأدب بداية استعمال مصطلح «Romantisch (al) / Romantique /Romantic (Eng (fr))»، في سياق أدبي مختصّ، إلى الألماني فريدريش شليغل (Friedrich Schlegel) (1772 -1829)[590]. غير أنّ المصطلح عند شليغل، وفق مصادر المؤرّخين، لم يكن دقيقًا ولم تكن معانيه واضحة عنده. وتُعيد الباحثتان الفرنسيّتان قارد تامين وكلود هوبار مصطلح (Romanticisme) إلى الأديب الفرنسي ستندال (Stendhal) الذي ابتكره سنة 1824. ثمّ تحوّل مصطلح (Romanticisme)، عند ستندال، إلى مصطلح (Romantisme) في الفرنسيّة المعاصرة[591].

إنّ العودة إلى الأعمال، الألمانيّة خاصّة، ما كان منها منتسبًا إلى الرومنطيقيّة انتسابًا مباشرًا أو غير مباشر، مفيدة لتبيّن أهمّ المتصوّرات التي قامت عليها هذه الحركة الأدبيّة، من ناحية، ولتشييد جسور تواصل مع نسختها العربيّة كما تردّد صداها في أدبيّات أدونيس وجابر عصفور النقديّة، من ناحية ثانية. فما هي المتصوّرات المشتركة بين كلّ هذه الأعمال التي مثّلت عمود النظريّة الرومنطيقيّة في الغرب؟

تدور أعمال الألمان ذات التوجه الرومنطيقي حول محورين: واحد خاصّ بشكل النصّ الرومنطيقي، وآخر خاص بمضمون ذلك النصّ. ولكلّ محور مصطلحاته وشبكته المفهوميّة الخاصّة.

وقد كان لفريدريش شليغل فضل كبير في إعلان الثورة على أنواع الشعر الكلاسيكي مشجّعًا على كتابة فنّ شعري حديث. وقد ساهم في ضبط متصوّرات فنيّة رومانسيّة أهمّها ما يصطلح عليه بـ«فنّ البلاغة الرومنطيقي». ويحيل هذا المصطلح على متصوّريْن أساسيْن، هما: متصوّر «وحدة الأنواع الأدبيّة» ومتصوّر «انفتاح الأدب».

واستطاع الرومنطيقيّون الألمان أن يطوّروا «فنّ البلاغة الرومنطيقي» ويرتقوا بمتصوّراته التأسيسيّة مستندين إلى مرجعيّة فلسفيّة معاصرة لهم. فقد عرف عن الأخويْن شليغل أنّهما تأثّرا بكتاب أساس مذهب العلم بأكمله *(Grundlage der gesamten wissenschaftsle)*، الصادر سنة 1794، للفيلسوف الألماني يوهان غوتليب فيشته (Johann Gottlieb Fichte). «وتنطلق فلسفة فيشته من الأنا وتعدّها أساس كلّ تفكير. وتطالب هذه الأنا بذات أخرى تقف في مواجهتها:

يسمّيها فيشته «اللا- أنا». وبين هذيْن القطبين: الأنا (الذات) واللا- أنا (الموضوع) يوجد وسيط هو «ملكة التخيّل». والأنا في فلسفة فيشته هي أنا مبدعة خلاقة. تستطيع تجاوز الحدود بقدرتها على التفكير»[592].

وبقدر ما اهتمّ الباحثون بموقع «الأنا» و«اللا- أنا» في النظريّة الرومنطيقيّة، عامّة، اهتمّوا بـ«الخيالي» الذي تجاور مع «الواقعي» في النصوص الرومنطيقيّة. ويتجسّد «الخيالي»، من بين ما يتجسّد فيه، في «الحدث الخارق» وفي «العجيب والغريب الذي تتسم به الحكايات الخرافيّة الرومانسيّة».

إنّ هذه المتصوّرات، التي عددناها فنيّة، تتعاضد مع جملة من المتصوّرات الأخرى اعتبرناها مضمونيّة، أو أغراضيّة، لتشكّل المتصوّر العامّ للحركة الرومنطيقيّة. وأهمّ تلك متصوّرات: «الفنّان الرومنطيقي» ومتصوّر «المكان الرومنطيقي» ممثلًا بـ«الطبيعة» ومتصوّرا «المرجعي» و«المتخيّل».

ولقد اتّخذ الفنّان، في النظريّة الرومنطيقيّة، صورة جديدة. فالفنّان، عند بعض الرومنطيقيين، شخص يصطفيه الله من بين البشر يعبّر عن «الطبيعة» بـ«الفنّ». وهذا البعد القدسي الذي أضفاه الرومنطيقيّون على الفنّان تأتّى من وعيه الخارق بأسرار الطبيعة وقدرته المميّزة على التعبير عنها. والذي يصنع هذا الوعي هو «السّفر» و«التجوال» و«الحركة» التي لا تهدأ دون هدف معروف غير التمعّن في أسرار الطبيعة والغوص في أعماق الحكمة الالهيّة.

لقد خلق الرومنطيقيّون، الذين يستندون إلى مرجعيّة دينيّة كاثولوكيّة في تحديد متصوّر «الفنّان»، فاصلًا بين هذا الفنّان والإنسان العادي. وهذا الفاصل هو الذي تخطّته فلسفة «فيشته» والنظريّة الرومنطيقيّة التي حاكها حولها الأخوان شليغل وبعض الرومنطيقيّين الآخرين الذين ساهموا في تأسيس صحيفة أتينيوم أو نشروا فيها من أمثال «نوفاليس». وتقوم فلسفة «فيشته»، كما أسلفنا أعلاه، على نظرة خاصّة لـ«الأنا».

وسواء كانت «الأنا» مصطفاة أو عامّة، فإنّ عناصر أخرى تساهم في تكوين وعيها الإيبيستيمي والفنّي. من بينها «الطبيعة» بجميع عناصرها المحيلة على المكان أو الزمان.

وتعود تيمة «الطبيعة» إلى رؤية دينيّة استند إليها الرومنطيقيّون الأوائل أمثال «لودفيج تيك». فالطبيعة، بالنسبة إليهم، آية من آيات الله التي تستحقّ التعبير عنها فنّيًا. والطبيعة مصطلح مضموني رمزي رأس تنضوي تحته مصطلحات فرعيّة كـ«الغابة» و«الليل»، خاصّة. وشحن متصوّر «الغابة» بدلالات جديدة. فأصبحت تمثّل ملجأ الذات للوحدة والانعزال عن البشر حتّى تقدر على التبصّر في أسرار الطبيعة وفق المرجعيّة الكاثولوكيّة. أمّا تيمة «الليل» فتستند إلى المرجعيّة الفلسفيّة الفيشتيّة التي تنظر بمنظار خاصّ إلى الذات (الأنا). وقد اسْتُدعِيَ «الليل»، في أدبيّات الرومنطيقيّين، ليوظّف رمزًا لإمكان المعرفة عند الإنسان[593]. كما كان، في بعض الأدبيّات الرومنطيقيّة الأخرى، قرينًا للموت والسقوط والأطلال والمقابر والسوداويّة المؤلمة وردود الفعل المكتئبة[594].

يبدو الليل وجهًا لعالم متناقض ومغاير للمألوف. وقد اعتبره البعض بديلًا للعالم الواقعي الذي يعيشه الناس في النهار. وقد يكون ذلك العالم البديل «متخيّلًا». فما هي خصائص ذلك العالم الآخر «المتخيّل» الذي يحلّ محلّ «المرجعي»؟ وما هي الدوافع التاريخيّة التي خوّلت طرح هذه المتصوّرات؟

اتّسم الواقع الألماني، منذ بدايات القرن التاسع عشر خاصّة، بخاصّيتيْن ساهمتا في اهتمام الرومنطيقيين بـ«الواقع المرجعي». الخاصّيّة الأولى هي الاضطرابات السياسيّة الناتجة عن حروب التحرير ضدّ فرنسا بين 1813 و1815. والخاصّيّة الثانية هي هيمنة الطبقة البرجوازيّة على الاقتصاد الألماني. وإذا كانت الحروب، ببشاعتها، وما تخلّفه من موت ودمار، هي التي دفعت الكاتب أخيم فون أرنيم (Arnim) إلى «العودة إلى الماضي واستحضار القيم المفقودة»، فإنّ هيمنة البرجوازيّة هي التي دفعت أرنست تيودور أماديوس هوفمان (Hoffmann) إلى اللجوء إلى عالم متخيّل من صنع «أحلام اليقظة» (La Rêverie) في كتابه الوعاء الذهبي- قصص من العصر الحديث.

وقد تُحدّد خصائص الواحد من العالمَيْن بمقابلته بخصائص العالم الآخر. فدعاة «المثال-الماضوي» تطلّعوا إلى عالم مجانس للعالم في العصور الوسطى حيث ساد الانسجام والإحساس بالأمان داخل نسق قيمهم وتقاليدهم الأخلاقيّة. وباتجاههم إلى الماضي الجميل كان الرومانسيّون يحدوهم الأمل في أن يستطيعوا بثّ الشجاعة والصمود في نفوس النّاس بعد أن هزّتهم الأحداث

السياسيّة العاصفة[595]. أمّا دعاة « المثال- الحالم» فإنّهم يرون أنّه لن يتحقّق إلّا بالتوافق المقدّس بين كلّ الكائنات[596]، وبهيمنة السلام والسّكينة. غير أنّ الرومنطيقيّين، بشقّيْهم، واعون بتباعد العالمَيْن «الواقعي/المرجعي» و«المثالي/ المتخيّل»، وبعمق الهوّة بينهما، وهذا هو مفهوم «المفارقة الرومنطيقيّة».

* * *

اخترنا أهمّ المتصوّرات الرومنطيقيّة كما بدت في أصولها الغربيّة. وتعمّدنا ردّ تلك المتصوّرات إلى شبكتها المفهوميّة معرّجين على متصوّرات أخرى مهمّة في تلك الشبكة في علاقة مباشرة بالمتصوّرات المختارة. فما هي انعكاساتها على الرومنطيقيّة العربيّة كما تبدو في كتابات أدونيس وجابر عصفور؟

لن نتتبّع تلك المتصوّرات في الأدب الرومنطيقي العربي في عمومها. بل سنهتمّ بالمتصوّرات الرؤوس الأكثر تداولًا في كتابات أدونيس وجابر عصفور حول أعلام هذه الحركة. ولهذه المتصوّرات/ المصطلحات أهمّية أخرى، في النقد العربي المعاصر، تتأتّى من سيرورتها النقديّة وتشابكها مع متصوّرات أخرى في حركات أدبيّة ومناهج نقديّة لاحقة.

وينطلق أدونيس وجابر عصفور، في قراءتهما للأدب الرومنطيقي، من النصوص في سياقاتها الأدبيّة العربيّة. وقلّما يتمّ ربط هذا النوع من الأدب العربي، في أدبيّات أدونيس وجابر عصفور، بنظيره الغربي ربطًا مباشرًا في مستوى متصوّراته. والحديث عن الحركة الرومنطيقيّة العربيّة في كتاباتهما بعضها يميل إلى التعميم وغايته تصنيف اتجاهاتها وتسميتها وتبويب أصحابها، ونجده عند أدونيس في كتابه مقدّمة للشعر العربي، وبعضها الآخر يميل إلى تدقيق المتصوّرات وتخصيصها، ونجده في الجزء الرابع من كتاب الثابت والمتحوّل وفي مقال جابر عصفور «قراءة في أبي القاسم الشّابي من الخيال الشعري...»، وفي مقاله الذي خصّ به نازك الملائكة وسمّاه «رمزيّة الليل، قراءة في شعر نازك الملائكة».

ويرى أدونيس أنّ النزعة الرومنطيقيّة في نسختها العربيّة اتّجهت اتجاهات مختلفة وتفرّعت فروعًا متنوّعة. وشحن كلّ فرع المتصوّرات الرومنطيقيّة بشحنات دلاليّة تتماشى واستيعابه لها في أصولها الغربيّة. وقد رصد أدونيس، في كتابه مقدّمة للشعر العربي، حركتيْن متنافرتَين من حركات

الرومنطيقيّة العربيّة: حركة نعتها أدونيس بمصطلح «[الرومنطيقيّة][597] الثوريّة التجدّديّة». وحركة أخرى يفرّعها فرعين متنافريْن الجامع بينهما هو اختلافهما عن الحركة الأوّلى من حيث الرؤية والتعبير وسقوطهما عنها درجة في الدور الحداثي العربي[598]: الفرع الأوّل اجترح له مصطلح» رومنطيقيّة الكآبة والغضب والعنف»، وندب للفرع الثاني مصطلح «رومنطيقيّة التألّق الشكلي التجميلي»:

ويحصر أدونيس اتجاه «الرومنطيقيّة الثوريّة التجدّديّة» في نتاج جبران خليل جبران. ويمكن أن نتبيّن متصوّر هذا الاتجاه وخصائصه من قول أدونيس واصفًا نتاج جبران: «في هذا النتاج مناخ ثوريّ أخلاقي صوفيّ يحوّل الشعر إلى فعل حياة وإيمان. وفيه قشعريرة غنائيّة مشبعة بلهب التمرّد على الواقع والتطلّع إلى واقع أكثر سموًّا وأبهى. وتأتي جدّة جبران من انفصاله، في المقام الأوّل، عمّا نسمّيه عصر النهضة، فلم تكن آثاره، ولا لغته خصوصًا، وليدة هذا العصر أو استمرارًا له، وإنّما كانت تفجّرًا خاصًّا»[599].

ويقوم هذا الاتجاه الرومنطيقي، وفق هذا النصّ، على متصوّرات عدّة يمكن أن نحصرها في التالي:

- الإيمان بقدرة الشعر التحويليّة.

- التمرّد على الواقع والتطلّع إلى عالم بديل اعتمادا على «التخييل» و«الرؤيا».

- التحديث بالثورة على السّابق والانقطاع عنه شكلًا ومضمونًا.

- اللّغة الشعريّة البسيطة والمكثّفة والمتنوّعة، رمزيّة كانت أو خطابيّة أو غنائيّة أو أسطوريّة أو تصويريّة.

وتستدعي هذه المتصوّرات، التي نصّ عليها أدونيس في وصفه لهذا الاتجاه الرومنطيقي، ممثّلًا بنتاج جبران، الكثير من المتصوّرات الرومنطيقيّة الغربيّة، كما رأيناها ممثّلة بنتاج بعض الأدباء الألمان. فـ«الثورة على النتاج الأدبي السّابق والانقطاع عنه» في مقابل «الدعوة إلى التجريب الفنّي» من شعارات الرومنطيقيين الأوائل كالأخوين شليغل ونوفاليس وكلّ من شارك في صحيفة داس أتينيوم. ولـ فريدريش شليغل قول مشهور يعبّر عن هذه «الثورة»، نصّه: «إنّ كلّ

أنواع الشعر الكلاسيكي بنقائها الصّارم قد أصبحت الآن تبعث على الضّحك»[600]. كما أنّ متصوّر «التمرّد على الواقع والتطلّع إلى عالم بديل» معهود في كتابات جميع الرومنطيقيّين الغربيّين على اختلاف مفهوم «العالم البديل» لديهم. بل إنّ تصوّر جبران لهذا العالم البديل على أنّه «عالم خاص وعميق وجديد وشخصي..، عالم آخر وراء السطوح، عالم أسرار ومشاعر وتطلّعات جديدة»[601]، يذكّر بمتصوّر هذا العالم عند هوفمان بخاصّة، في كتابه الوعاء الذهبي. وفي تحليل أدونيس لهذا المتصوّر عند جبران يعرّج على متصوّر «الفنّان- النبيّ»[602]، وهو المتصوّر الذي نجده عند فلهلم فاكنرودر في كتابه فيضان قلب راهب محبّ للفنّ. أمّا متصوّر «اللغة الشعريّة المتفجّرة» فهو متصوّر شائع، ممارسةً، في كتابات الرومنطيقيّين الغربيين وبخاصّة كتاب أخيم فون أرنيم المعنوَن مأوى في بيت القصّيص وكتابه المعنون الجريح الشجاع على جبهة راتنو، كما أنّه متصوّر شائع، تنظيرًا، في حديث بعض الرومنطيقيين عن «فنّ البلاغة الرومنطيقيّة».

ومع ذلك لم يربط أدونيس بين متصوّرات جبران الرومنطيقيّة ومتصوّرات هؤلاء الرومنطيقيّين الألمان ربطًا مباشرًا. بل لا نجد ذكرًا للألمان سوى الفيلسوف نيتشه الذي يجعله أدونيس حاضرًا بمطرقته الهدّامة، في كتاب جبران المجنون، كما يجعل شعار نيتشه «موت الله» مهيمنًا على كتاب جبران ذاك «حين قتل النظرة الدينيّة التقليديّة إليه»[603]. وقد يربط أدونيس ربطًا مباشرًا بين بعض متصوّرات جبران وجذورها الفرنسيّة أو الإنكليزيّة. فوصل بين متصوّر «التخييل» عند جبران ومتصوّره عند فيكتور هوغو[604]، مثلما وصل بين متصوّر «البساطة الفنيّة» عنده ومتصوّرها عند شيللي[605].

إنّ المرجعيّات المصطلحيّة فائقة الأهمّيّة. وإهمالها أو التغاضي عنها أو الاختلاف حولها، يفقد المصطلح شحنته الدلاليّة الأصليّة، ويمهّد لعدول مفهومي كثيرًا ما يكون «وظيفيًّا» يخدم أغراض النّاقد. ولئن اتفق أدونيس وجابر عصفور حول أعجميّة متصوّر «الخيال» عند جبران، فإنّهما اختلفا اختلافًا واضحًا حول جنسيّته الغربيّة أفرنسيّة هي أم إنكليزيّة. ففي الوقت الذي يقرّبه أدونيس من المرجعيّة الفرنسيّة يعود به جابر عصفور إلى مرجعيّة إنكليزيّة ممثّلة في الشّاعر وليام بليك (William Blake) (1757- 1827)[606]. وليس الاختلاف في المرجعيّة مهمّا في ذاته، ولكنّه يكتسب سمة إشكاليّة فارقة إذا كانت المرجعيّات مختلفة في تصوّراتها للمصطلحات.

واللافت، من جهة أخرى، في تسمية أدونيس لهذا الاتجاه هو قطعها مع تسميات الغربيّين للاتجاهات الرومنطيقيّة عندهم. فلئن كان الغربيّون قد أطلقوا تسمياتهم بناء على تقسيم زمني مرحلي، فقسّم الألمان عصر الرومنطيقيّة عندهم إلى «بداية الرومنطيقيّة» و«نهاية الرومنطيقيّة» وقسّم الفرنسيّون عصر الرومنطيقيّة الفرنسيّة إلى «جيل الرومنطيقيّين الأوّل» و«جيل الرومنطيقيّين الثّاني»[607]، فإنّ أدونيس قسّم الرومنطيقيّة العربيّة وفق اتجاهات ونعت كلّ اتجاه بحسب خصائصه الرؤيويّة والفنّيّة.

وتختلف المتصوّرات الفرعيّة، في الفرع الأوّل من الحركة الثانية، الذي اصطلح عليه أدونيس «رومنطيقيّة الكآبة والغضب والعنف»، عن متصوّرات الحركة السّابقة. ويمكن حصر هذه المتصوّرات، من خلال وصف أدونيس لأعمال رموزه، في ثلاثة متصوّرات رؤوس هي: «العالم الرومنطيقي» و«الشّعر الرومنطيقي» و«الشّاعر الرومنطيقي». إذ يرتكز العالم الرومنطيقي، عند أعلام هذا الاتجاه، على متصوّرات فرعيّة تقوم نقيضًا لمتصوّرات أخرى تشكّل «العالم الواقعي». فالعالم الرومنطيقي يقبع «وراء الواقع»، وقد تمثّل «الطبيعة» محطّة مؤقتة في الطريق إليه. وما يميّزه هو «البراءة» و«الطهر» و«السّعادة» و«الخلاص». ومطيّة الشّاعر للوصول إلى هذا العالم المتخيّل هي «الحدس» و«الرؤيا» و«الحلم» و«الخيال». وهو ليس سوى بديل قسري للعالم الواقعي الذي يطغى عليه «الألم» و«الشرّ» و«الخطيئة» و«الشّقاء» و«الفساد».

وللشّعر الرومنطيقي، في تصوّر أعلام هذا الفرع، شكل تحديثي ومضمون وجداني وغاية تبشيريّة. فالشعراء رأوا في الشعر «مخلّصًا» وطريقًا «تقود، مهما تعدّدت مسالكها، إلى ما وراء الواقع»[608]. ويتميّز الشّعر الرومنطيقي، في كتابات هذا الفرع، بلغته «الحارّة» و«الحيّة العنيفة المتواثبة»، كما يصفها أدونيس[609]. وبين اللغة والواقع علاقة محاكاة، لا بمعنى الانعكاس الآلي بين الواقع اللغوي والواقع المرجعي بل بمعنى إعادة التشكيل. وعند بعض أعلامه الآخرين تكتسب اللغة الشعريّة بعدًا فلسفيًّا[610] فسّره جابر عصفور، معلّقًا على متصوّر «الخيال» عند أبي القاسم الشّابي وبعض الرومنطيقيّين العرب الذين تأثّر بهم من أمثال عبد الرحمن شكري والعقّاد، فسّره بقوله: «وإذا كنّا نجد عند عبد الرحمان شكري صدى لتمييز كولردج الشّهير بين الوهم والخيال ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيللي، أو نجد عند العقّاد تأثّرًا واضحًا بهازلت، فإنّنا نجد عند الجميع إيمانًا شبيهًا بذلك الإيمان الذي دفع كولردج إلى أن يتصوّر الخيال بوصفه قوّة الإدراك الحيّة التي ينطوي بها الشّاعر على تكرار الفعل الخلو الأزلي للأنا المطلقة للكون»[611].

وتتنزّل هذه النظرة إلى اللغة الشعريّة الرومنطيقيّة، في صورتيْها الفلسفيّة والمحاكية، ضمن رؤية تحديثيّة شلت الشّكل كما طالت المحتوى. وهذه الرؤية البنائيّة الرومنطيقيّة تجاوزت البنية الشعريّة العربيّة التقليديّة (التي أحياها بعض أعلام الشعر العربي الذين جُمِعوا تحت اسم «مدرسة الإحياء») إلى متصوّر «الوحدة العضويّة».

أمّا «الشّاعر»، في إطار هذا الفرع، فيبدو كئيبًا مراهقًا غاضبًا محبًّا ومؤمنًا جامحًا مغلّبًا حدْسَه على عقله، حالمًا ومسجونًا في عالم غير مرغوب فيه. كما يبدو محاربًا لذلك الواقع متحمّلًا مشقّاته، محاولًا تجاوزه إلى عالم أفضل. وأحيانًا يبدو الشّاعر معلّقًا بين العالميْن يصارع الموجود فيداوله النصر ويهفو إلى المنشود فلا يطاله إلّا في أعماقه وجوهره أو يعوّضه بالطبيعة «فهي في نظره بريئة»[612].

لا تقطع هذه المتصوّرات، كما حصرها أدونيس في كتابات فوزي معلوف والشّابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وعبد الله غانم وإلياس أبو شبكة[613]، مع التصوّرات الرومنطيقيّة الغربيّة وخصوصًا الرومنطيقيّة الفرنسيّة بجيليْها والرومنطيقيّة الألمانيّة في مرحلتَيها. فقد جمع هذا الاتجاه بين رؤى لودفيك تيك، في تصوّره للغابة، ورؤى هوفمان، في تصوّره للعالم المتخيّل والعالم الواقعي، ورؤى الفرنسي موسّي (Musset)، في تصوّره لمرض العصر (Mal du Siècle).

وقد أعاد أدونيس وجابر عصفور، وهما يقرآن أعلام هذا الاتجاه، بعض المتصوّرات إلى أصولها الغربيّة. فأقام جابر عصفور حفريّاته التأثيليّة في متصوّر الخيال. فوجد جذورًا تربط بين هذا المتصوّر عند أولئك و«أفكار كولردج (1772- 1834) (S. T. Coleridge) وشللي (1792- 1822) (P. B. Shelley) ووردزورث (1770- 1830) (W. Wordsworth) وبليك (1757- 1827) (W. Blake) وهازلت (1778- 1830) (W. Hazlitt) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحيّة»[614]. أمّا أدونيس فقد كسر جدار «التقريب الرومنطيقي» فتجاوز الرومنطيقيّين الغربيّين إلى من تلاهم من أعلام الحركات الشعريّة كالشاعر الفرنسي بودلير[615]. وقد تتشابه المتصورات في أكثر من رؤية شعريّة، وفي أكثر من زمن، لكنّ للربط بينها شروطًا تقتضي تنزيل كلّ متصوّر في سياقه الخاصّ. وهذا الأمر لم يراعه أدونيس.

ومن جهة أخرى، لا يبدو لنا فرع «رومنطيقيّة الكآبة والغضب والعنف»، من الحركة الرومنطيقيّة العربيّة، مختلفًا اختلافًا كبيرًا عن «الرومنطيقيّة الثوريّة التجدّديّة». فالفويرقات بين المتصوّرات الأساسيّة هي الفويرقات التي تفصل بين شاعر وشاعر، وأحيانًا بين قصيدة وأخرى، وليست فاصلة بين حركة وأخرى. فمتصوّرات «الخيال» و«الرؤيا» و«الحدس» و«الكشف» و«الواقع» و«الطبيعة» و«المثال»، متشاكلة بين الحركتيْن.

أمّا الفرع الثاني الذي اصطلح عليها أدونيس «رومنطيقيّة التألّق الشكلي التجميلي» فيمثّل شقًا من الأدباء العرب الذين تأثروا بـ«حركة التصنّع» العربيّة القديمة، وبـ«النزعة الرومنطيقيّة» الغربيّة. وتهيمن على تعليق أدونيس على كتابات هذا الاتجاه مفردات وعبارات تعكس متصوّرات خصوصيّة تميّز «رومنطيقيّة التألّق الشكلي التجميلي» عن بقيّة الاتجاهات الرومنطيقيّة. من ذلك: «العناية بالصنعة» و«العناية بالصيغة» و«العناية بالمفردة» و«العناية بالجمال الخارجي» و«الطَّرف الشّعري» و«الحُلي» و«الدوران في إطار ذهني تجريدي» و«الفراغ الممتلئ رنينًا» و«تضحية الشّعر في سبيل القالب والإطار الخارجي» و«المغالاة في النواحي الموسيقيّة» و«التكرار» و«استخدام الكلمات آليّا» و«الثّبات» و«الإفراط والمغالاة» و«الزخرف» وغيرها[616]. وهذه المفردات والعبارات يمكن ردّها إلى أهمّ العناصر في كلّ تجربة شعريّة ونقصد «الشعر»، شكلًا ومضمونًا ووظيفة، و«الشاعر»، رؤية ودورًا وعلاقة بالتراث وبالواقع.

إنّ حديث أدونيس عن «الشكليّة شبه الرمزيّة وشبه الرومنطيقيّة»، ليست الغاية منه دراسة اتجاهات الرومنطيقيّة العربيّة، بقدر ما هو انتقاد لـ«الشكليّة» العربيّة الحديثة عامّة. وهي نسخة جديدة لـ«شعر التصنّع» في تاريخ الأدب العربي، لا نسخة للرومنطيقيّة أو أحد اتجاهاتها المتأثر بشعر التصنّع. ومن هذا المنطلق لا تبدو لهذا الفرع جذور غربيّة رغم سمتها الرومنطيقيّة التي صبغها عليها أدونيس. والحقّ أنّنا لا نقدر على الوقوف على صواب رأي أدونيس أو خطئه مع إعراضه عن ذكر أسماء أعلام هذا الفرع. لذلك لا يمكن التعامل مع هذا الفرع الشعري مثلما هو الشأن مع بقيّة الفروع الرومنطيقيّة التي ستبقى متصوّراتها الشعريّة مؤثّرة في الخطاب النقدي العربي تنظيرًا وإجراء.

وإذا كانت المصطلحات الموّلدة من الرومنطيقيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر تثير عدّة قضايا، من حيث التصوّر، فإنّنا نعتقد أنّ أجلى مظهر للإشكاليّة، في هذا المستوى، هو الجمع

بين الرؤية الرومنطيقيّة الحديثة وبعض التجارب الإبداعيّة العربيّة القديمة. وهذا الجمع هو الذي اتفق النقاد على تسميته بـ«الإسقاط المنهجي»، واعتبروه من أخطر ما تعانيه النّظريات الأدبيّة والنّقديّة الحديثة. وأدونيس جوّز لنفسه اجتراح مصطلحات تجمع بين فعاليتين إبداعيتين متباعدتين زمنيّا ومتباينتين رؤية. من تلك المصطلحات: «الرومنطيقيّة الجاهليّة»[617] و«رومنطيقيّة الشنفرى»[618]. فقد أغوت متصوّرات مشتركة بين الشنفرى والرؤية الرومنطيقيّة أدونيسَ، فاعتبر الشاعرَ الجاهليَّ العربيَّ «رومنطيقيّا»، بل اعتبره رومنطيقيًّا أكثر من الرومنطيقيين الحداثيين[619]. ففي فصل «الشنفرى: شعريّة الرفض (لامية العرب)»، من كتاب كلام البدايات[620]، يتساءل أدونيس قائلًا: «هل يمكن أن نعدّ الشنفرى رومنطيقيّا؟». ويجيب بقوله: «الجواب هو أنّ في شعره رومنطيقيّة قبل الاسم»[621]. وحين استشعر ذاك «الإسقاط المصطلحي»، اضطرّ إلى التوضيح في الهامش قائلًا: «قد يعترض بعضهم على الحديث عن رومنطيقيّة جاهليّة، ولهذا أقول إنّني أتحدّث هنا عن رومنطيقيّة قبل التسمية وقبل المذهبيّة الفنيّة- النقديّة»[622]. لكن هل يشفع تشابه الرؤى والمواقف لاقتراض مصطلحات لاحقة للتعبير عن متصوّرات سابقة؟ وهل يمكن الاطمئنان، فعلًا، إلى الإقرار بأنّ المتصوّرات التي رصدها أدونيس عند الشنفرى موجودة حقًّا في شعر هذا الأخير بالشكل الذي تمثّله الناقد؟ أم أنّها متصوّرات منتقاة مسبقًا ومسقطة، هي الأخرى، على شعر الشاعر دون أن يكون لها تمثّل واضح في ذهنه؟ خذ مثلًا قول أدونيس: «إنّ مشكلته [الشنفرى] هي في التناقض القائم بين الحريّة والحدود التي يصطدم بها من كلّ جانب»[623]. فهذا القول يذكّرنا بما سمّي في النقد الرومنطيقي «المفارقة الرومنطيقيّة» (الوعي بالهوّة بين الواقع والمثال). ولو لم يكن الناقد يسقط متصوّرًا حداثيًّا على الشعر القديم، لمَ لا يسحب هذا الحكم على كلّ الشعراء الصعاليك الذين تاقوا إلى عالم أكثر تحرّرًا حين ثاروا على واقعهم القبلي المقيّد؟ وقسْ على هذا متصوّرات أخرى رصدها أدونيس في شعر الشنفرى كـ«العلاقة بين الأنا والآخر (الفرد والقبيلة)» أو «الوحدة» أو «التمرّد» أو «الحماسة» أو «الأخوّة»[624].

3- السّورياليّة مرجعًا للنقد العربي المعاصر

من المعروف أنّ «السورياليّة» مصطلح دخيل، شأنه شأن الرومنطيقيّة، لا يقابله، في ثقافتنا، مصطلح عربي. وقد لا يكون هذا المصطلح، وما يحيل عليه، شائعًا في تجربتنا الشعريّة الحديثة والمعاصرة شيوع الرومنطيقيّة، ولكنّ الحركة التي يحيل عليها تركت أثرها في الرؤيتيْن

الإبداعيّة والنقديّة العربيّتيْن. فما «السورياليّة»؟ وما هي أهمّ مصطلحاتها ومتصوّراتها التي نُقِلت إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، بعامّة، وكتابات أدونيس وجابر عصفور، بخاصّة؟

تعرّف «السّورياليّة» بكونها حركة فنّيّة فرنسيّة، ظهرت بين 1919 و1969[625]. واعتبر البعض السّورياليّة توسيعًا لرؤية المدرسة الفنيّة «الدّدائيّة» (Dadaïsme) التي نشأت سنة 1916 في زوريخ بألمانيا على يدَيْ تريستان تزارا (Tristan Tzara)[626]. في حين اعتبرها البعض حركة منفصلة عمّا سبقها، أو عاصرها، من الحركات الفنيّة لأنّها تقطع مع الماضي ومع الشّائع[627]. ومع ذلك، فإنّهم يقيمون علاقات نظريّة بين السّورياليين وبين بعض الحركات الأدبيّة الأخرى وبعض المبدعين الأفراد السّابقين لهم[628]. وتتّفق أغلب الدّراسات المؤرّخة لهذه الحركة الفنيّة حول تأثّر أعلامها بالمحلّل النفسي الشهير سيغموند فرويد.

ورغم ذلك، فإنّ السّورياليّين نظروا إلى المواضيع الأدبية المتنوّعة نظرة مختلفة. وعالجوها معالجة خاصّة. وقد تتقاطع اهتماماتهم مع اهتمامات مدرسة أدبيّة أخرى، لكنّ تناولهم للموضوع ذاته يكتسب خصوصيّة لم يكتسبها مع غيرهم. فـ«الحب» أو «الرؤيا» أو «المتخيّل» أو «اللغة الشعريّة» أو غيرها هي نقاط تقاطع بين السورياليّين والرومنطيقيين والرمزيّين والتكعيبيّين والدادائيّين. ومع التقارب المفهومي لهذه المتصوّرات عند كلّ المدارس الفنيّة الحديثة، تنجم فوارق فرعيّة تستجيب للرؤية الفنيّة العامّة لكلّ مدرسة. وهي فوارق لا يمكن أن نقف عليها منفصلة عن شبكتها التي تعكس نظريّتها الفنيّة.

والوقوف على الشبكة المصطلحيّة أو المفهوميّة للسورياليّة لا يهمّنا في ذاته بقدر ما يهمّنا الوقوف على المصطلحات والمفاهيم التي كان لها أثر في النقد العربي المعاصر تنظيرًا وممارسةً. وهذا الانتقاء ذاته يوقعنا في الإشكال الذي وقع فيه النقّاد العرب أنفسهم، وهو إشكال يتمثّل بـ«اجتثاث» المصطلحات من شبكتها دون مراعاة العلاقات بينها. فكيف يمكن أن نفصل بين مصطلحات محيلة على تيمات أدبيّة، كـ«الحب» أو «الرغبة» أو «الصدفة الموضوعيّة» أو غيرها، ومصطلحات محيلة على آليّات إبداعيّة كـ«الكتابة الآليّة» أو «سرد الأحلام» أو «تحرير الكلمات الشعريّة» أو غيرها؟

تأخذ تلك المصطلحات بعضها برقاب بعض. غير أنّ بعض النقّاد العرب، وبخاصّة أولئك الذين يقاربون النصوص الشعريّة بالقوانين النظريّة الأدبيّة التي تندرج ضمنها تلك النصوص

وتستجيب إليها استجابة معلنة أو مضمرة، انتخبوا مصطلحات ذات متصوّرات مميّزة. وأدونيس واحد من الذين انتخبوا بعض المصطلحات السورياليّة محكومًا، في ذلك، بالمقارنة التي عقدها بين الصوفيّة والسورياليّة في الكتاب الذي وسمه بهذا الاسم. والاختيار المصطلحي واضح في ذلك. غير أنّ «الاختيار» قد يكون مشكليًّا إذا لم يكن منهجيًّا تحتلّ فيه «المصطلحات الاحتوائيّة» (Les Termes valises) رأس القائمة المصطلحيّة. وتجاوزُ هذا الإشكال المنهجي، في نظريّة أدبيّة كلّ مصطلحاتها متشابكة ومهمّة، أمرٌ عويصٌ ما لم نعد إلى التعريف المختصّ لـ«السورياليّة» عند مؤسّسي هذه النظريّة الفنيّة.

يعرّف أندري بريتون (A. Breton) السّورياليّة قائلًا: «السورياليّة اسم مؤنّث[629] [دالّ] على آليّة نفسيّة خالصة يمكن التعبير بواسطتها، شفويًّا أو كتابيًّا أو بغير ذلك من أشكال التعبير، عن التوظيف الحقيقي للفكر. [إنّها] إملاء للفكر في غيابٍ لكلّ مراقبة يمارسها العقل وخارج كلّ اهتمام جمالي أو أخلاقي»[630].

ويطرح هذا التعريف عدّة متصوّرات أهمّها ما يتعلّق بـ«الإلهام» و«الكتابة الإبداعيّة». إذ تقوم الرؤية الإبداعيّة السورياليّة على فهم خاصّ لـ«الإدراك الإنساني» (L'entendement Humain). ففي «بيان السّورياليّة الأوّل»، الذي أصدره أندري بريتون سنة 1924، يوضّح صاحبه الدعائم الفلسفيّة التي تحدّد تلك البواعث في هذه الرؤية. يقول بترجمة لأدونيس: «تنهض السورياليّة (فلسفيّا) على الاعتقاد بالواقع الأسمى لبعض أشكال التداعيات المهملة حتى ظهورها، وبقدرة الحلم العالية، وبلعب الفكر لعبًا لا غرض فيه»[631].

تحتفي السورياليّة، وفق هذا القول، بـ«التداعيات النفسيّة» وبـ«الحلم» وبـ«مجانيّة اللعب الفكري». إنّه احتفاء بما سمّاه فرويد «اللاوعي» (وفي ذات الوقت هو قطْعٌ مع «العقلانيّة الديكارتيّة والفولتيريّة» التي سادت منذ القرن السّابع عشر في أوروبّا) بدافعٍ ممّا وصلت إليه الهندسة «اللاإقليديّة» ونظريّة «النسبيّة» لإنشتاين وفلسفة برغسون والتحليل النفسي لفرويد والأهمّ من ذلك ما يمليه الواقع ذاته من أسرار و«مصادفة موضوعيّة» (Hasard Objectif) يعجز العلم عن تعليلها [632]. فـ«الحقيقة المطلقة» لم يقدر العقل، وحده، على الكشف عنها. بل إنّ للإنسان «ملكات» و«عللًا نفسيّة خفيّة» و«آليات لا عقليّة»، تجسّد ما يعرف في التحليل النفسي بـ«اللاشعور»، أقدر على الغوص في أعماق تلك الحقيقة. من هذه الملكات والآليات: «الخيال» و«الحلم» و«الجنون»

و«الرغبة» و«أحلام اليقظة» و«الحب»[633]. ومثّل «الخيال» و«الحلم» بنوعيه (حلم النوم وحلم اليقظة)، الآليتين الإبداعيّتين «اللاشعوريتيْن» اللتين اهتمّ بهما العرب دون غيرهما ممّا لا تستسيغه الثقافة الإبداعيّة العربيّة كـ«تصنّع الجنون»، مثلًا[634].

ولم يكن «الخيال» من مكتشفات السورياليين دون الحركات الأدبيّة السّابقة أو النظريّات الإبداعيّة الماضية. ولكنّهم شحنوه بمتصوّرات جديدة تلحّ على تحرّره من أغلال «المنطق العقلاني» و«الإكراه الاجتماعي». ولا تنفصل تلك المتصوّرات الجديدة عن موقف السورياليين من «العقل» (والمنطق). فالخيال في علاقة ضدّيّة مع العقل والمنطق. فالمنطق يجمّد «تصوّر العالم داخل سلسلة من التناقضات: الواقع والممكن، العمل والحلم، الجنون والحالة السويّة- التناقضات التي تكوّن جهاز المحافظة الاجتماعيّة، المخصّص لاتّقاء كلّ عمل خارق يقوم به الفرد»[635]. ويُرجع هذا التصوّر، الذي بُنِي على سلسلة التناقضات هذه، إلى الرؤية الفلسفيّة الدّيكارتيّة التي ترى في العقل والمنطق وسيلتيْن للتحكّم في العالم والطبيعة، فجعلت «الواقعَ المُدرَكَ بالعقل والمُمَنطقَ» واقعًا حقيقيًّا في مقابل «الواقع المتخيّل» الذي نُظِر إليه على أنّه «وهم». وهذا التمييز هو الذي رفضه السورياليّون معتقدين أنّ العالم متّحدٌ بتناقضاته في ما يسمّى «النقطة العليا» التي تعتبر علّة «وحدة الوجود»، لا منشطرٌ بين حقيقي ووهمي. ولا يمكن أن نفهم «وحدة التناقضات ضمن النقطة العليا» إذا كنّا لا نعير اهتمامًا لكلّ الملكات المكبوتة أو المهملة بما فيها «الخيال» الذي هو حقيقة لا شكّ في وجودها كما يعتقد السورياليون.

و«الخيال» ليس مخاتلًا أو مخادعًا أو مزيّفًا، كما نعته أفلاطون، ولا محاكيًا محاكاة خلّاقة متعقّلة، كما صوّره أرسطو، ولا متعقّلًا وموجّهًا اجتماعيًّا، كما صوّرته الكلاسيكيّة، ولا خلاّقًا لعوالم بديلة هروبًا من واقع متردٍّ، كما وصفه الرومنطيقيّون، وإنّما هو خيال «مبشّر»، كما ينعته أندري بريتون، و«فعّال»، كما وصفه أراغون. أو هو خيال «رائد»، كما تعبّر عنه متصوّرات هذه الصفة في اللغة العربيّة[636]. فالرّيادة متصوّر مقرون بـ«واقع موجود لكنّه مجهول» وبـ«الإخبار». وعلى هذيْن المتصوّرين قام متصوّر «الشاعر/ الرائي» (Le Poète Voyant) عند شعراء رومنطيقيّين ألمان كـ أرنيم ونوفاليس وهلدرلين» وعند الشاعر الفرنسي رامبو[637]. وهؤلاء هم الذين تأثّر بهم السورياليّون.

ووجد هذا التصوّر السوريالي للخيال صدى في أدبيّات النقاد العرب المعاصرين، سواء كانوا منظّرين للنصّ الإبداعي المعاصر أو محلّلين لنصوص إبداعيّة. فإلى جانب حضور هذا المتصوّر حضورًا مباشرًا، أثناء استهداف «السورياليّة» بالدّرس، وهو أمر مهمّ في ذاته، يتبنّى أدونيس هذا المتصوّر في رؤيته الشعريّة التحديثيّة من خلال تجذيره في التراث الثقافي العربي وتقريبه من متصوّر الصوفيّين للخيال، ومن خلال اعتماده معيارًا في النقد[638]. أمّا جابر عصفور الذي عاد إلى «الخيال» في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، معرّجًا على متصوّره عند الصّوفيين، فيتحسّر على «إخماد» المؤسسة السياسيّة والدينيّة وحتّى الرؤية الفلسفيّة هذا المتصوّر الذي شبّهه بمتصوّر الرومنطيقيّين دون أن يصل به إلى السورياليّة[639].

ومن ناحية أخرى تأثّر مؤسّسو السورياليّة بما كتبه فرويد عن «الحلم» في كتابه مقدّمة في التحليل النفسي الصّادر سنة 1916، وكتابه الحلم وتأويله الصّادر سنة [640]1925.

و«الحلم»، في رؤية السورياليين، مرتبط، في ما نعتقد، بمتصوّر «النوم مظهرًا من مظاهر الموت» كما بدا في تجربة الرومنطيقيّين. فـ«في الليل، يختفي كلّ شيء [...] ويقترب الغياب والهدوء والراحة». والليل هو الزمن الذي «يمْحِي فيه الموتُ لوحةَ الإسكندر، وفيه لا يعرف النائم تلك اللوحة، ويلاقي الميّت الموت الحقيقيّ، وفيه يكتمل الكلام في الأعماق الصامتة التي تضمنه وكأنّه معناها. غير أنّه في الوقت الذي يختفي فيه كلّ شيء، فإنّ ذلك الذي اختفى يظهر من جديد. إنّه الليل الآخر. فالليل هو إظهار لكلّ ما اختفى. والليل هو الشيء الذي استُشعِر عندما عوّضت الأحلامُ الغفوةَ، وعندما مرّ الموتى إلى غياهب الليل، وعندما تجسّدت غياهب الليل في كلّ ما اختفى»[641]. فليس النوم، إذًا، إلّا ممارسة يكتمل فيها الغياب المادّي، ويصبح فيها الصمت خالصًا، ولا صوت غير صوت الأعماق المبدعة التي تستحقّ الإنصات إليها ونقلها كما هي دون تزييف. ففي الليل، الموت، كالنوم، حاضِرٌ للعالم وأصلٌ للنهار. إنّه الحدود الجميلة التي اكتملت، ولحظة التمام والروعة. وكلّ إنسان يبحث عن الموت في العالم ومن أجل هذا العالم. ففي هذا الإطار، الموت هو سعي إلى لقاء الحرّيّة[642].

إنّ هذا التصوّر «لليل» و«النوم»، عند الرومنطيقيّين، كما عرضه موريس بلانشو في الفضاء الأدبي (L’espace littéraire)، يوضّح قول أدونيس التالي: «أمّا عن الحلم، فيرى موريس بلانشو أنّ «حرّيات الكتابة» في تاريخ السورياليّة، «مرتبطة بتجارب النوم»»[643]. ففي

الحلم يمارس الإنسان، كلّ إنسان، حقّه في الحريّة، ويتغيّر مفهوم الموت ومعنى الحياة. فالموت محرّك من محرّكات الإلهام ومسار في أعماق الذات، والحياة الحقّ تكمن في الإفلات من الحياة، كما تنصّ على ذلك كتابات ريلكه ومالارميه الرومنطيقيّيْن[644]، وبواڤّار وإيلوار وفيتراك السورياليّين[645]. فالحلم موطن للحريّة ومورد من موارد الحقيقية. ولا تختلف تلك الحقيقة عمّا يتوصّل إليه الفكر، لأنّ الحلم ليس نقيضًا للفكر. كما أنّه ليس نقيضًا للواقع ولا هروبًا من عالم لا يرضي الفرد، «وإنّما هو دافع يحثّه على تجاوز الصعوبات والعوائق»، كما يلحّ أدونيس[646]. بل إنّ ما يكشف عنه الواقع من حقائق خاصّة بوجود الإنسان يتكامل مع ما يكشف عنه الحلم.

ولا نرى، عند السورياليين، اختلافًا بيّنًا ما بين «الحلم في النوم» و«حلم اليقظة»، في علاقتهما بعمليّة الإلهام الفنّي بعامّة، والشعري بخاصّة. والعلاقة العميقة بين «حلم اليقظة» والمشاعر الإنسانيّة الدفينة والحقائق الباطنة، من ناحية، وبينه وبين النصّ الجمالي، بل معتقدات الإنسان وفلسفتها عامّة، من ناحية ثانية، معطيان انطلق منهما غاستون باشلار للبحث في دور العناصر الطبيعيّة الفيزيائيّة الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء) في تأطير تلك الأحلام[647] ومنحها شعريّتها المتميّزة[648].

إنّ مزيّة الحلم، كما ضبطت السورياليّة متصوّره، تكمن في طاقته الإبداعيّة التي تعمّق الواقع وتلغي الفواصل بين الموضوعي والذاتي. وقد وجد هذا المتصوّر صدى طيّبًا عند أدونيس الذي لم يكتفِ بمعالجة تيمة «الحلم» ضمن اهتمامه بالسورياليّة في علاقتها بالصوفيّة الإسلاميّة، وإنّما احتفى بتعريب كتاب باشلار «الماء والأحلام»، فقدّم له بمقدّمة تجمع بين الإعجاب والتذكير والدعوة إلى الاعتبار والتأمل. ولم تخل من إشارات إلى دور الحلم (ويعوّضه أحيانًا بـ«البصيرة» و«الجوهر» و«باطن الكائن») في إغناء لغة الإبداع العربيّة إذا ما نزعنا عنه قشرته الخارجيّة التي خلعتها عليه مختلف «قوى التخيّل العربيّة، الدينيّة منها في المقام الأوّل»[649]. وتتّسع اهتماماته، في هذا المجال، إلى عالم «اللاشعور» عامّة، الذي هو «عالم رغبات وقلق ونزوع وصبوات وأحلام وطوباويّات»، ليجعله معيارًا لتحرّر بعض النتاج الشعري العربي المعاصر وفرادته كنتاج أورخان ميسّر المعنون سوريال[650].

يبدو للخيال ولأحلام النوم وأحلام اليقظة، إذًا، دور أساسي في تشكيل العمليّة الإبداعيّة. لكنّ الاستفادة من هذه الملكات اللاشعوريّة واللاعقليّة تتميّز بعمليّات مخصوصة نلمسها في ضبط

السورياليّين لعمليّة «الكتابة الإبداعيّة». إذ لم يقتصر دور السورياليّين على بيان دوافع الإبداع الجمالي، كما مرّ بنا، بل اقترحوا تقنيات تخرج بذلك الإبداع من حيّز القوّة إلى حيّز الفعل. وكانت العقبة الأكبر أمامهم تكمن في كيفيّة تفسير «الباطني المجهول» وإعلانه دون خضوع لرقابة العقل والمنطق. فاقترحوا أربع تقنيات هي «الكتابة الآليّة» (L'écriture Automatique) و«سرد الأحلام» (Rêve Récits de) و«اللعب والكتابة الجماعيّة» (Jeux et Textes Collectifs) وتدوين «خطاب المجانين» (Discours des fous)[651]. ولم نجد في الخطاب النقدي العربي، وفي خطاب أدونيس خاصّة، تبنّيًا واضحًا لهذه المصطلحات ولمتصوّراتها بقدر ما وجدنا من اهتمام بالمتصوّر المشترك بينها والغاية من ورائها وهي «الانقطاع عن الوجود العادي والوعي العادي للسير بعيدًا عبر المجهول»[652]. بل إنّ أدونيس يميل إلى تبنّي المصطلحات الصوفيّة القريبة من المصطلحات السورياليّة، أكثر من ميله إلى تبنّي المصطلحات السورياليّة ذاتها.

ومصطلح «الكتابة الآليّة» تعريب للمصطلح الفرنسي (L'écriture automatique). ولأدونيس احتراز من المصطلح في أصله الفرنسي لا في نقلته اللغويّة إلى العربيّة. وقد فضّل مصطلح «الكتابة اللاإراديّة» بديلًا له[653]. وهذا المصطلح اقترن بمصطلح «أسرار الفنّ السحري السوريالي» (Les Secrets de l'art Magique Surréaliste) الذي يقوم على متصوّر «التلقائيّة اللغويّة». والتلقائيّة لا تتجسّد بالتأمّل. بل تسعى إلى الإفلات منه، لأنّه رقيب العقل. فإلغاء «فترة التأمّل» والشروع في الكتابة دون تخطيط أو تصميم مسبقيْن هما الضامنان لغياب العقل وحضور اللاشعور. وقد وضح موريس بلانشو هذه الفكرة بقوله: «لكيْ نكتب لا بدّ أن نكتب. ففي هذا التناقض تكمن شحنة الكتابة ووعورة التجربة وطفرة الإلهام»[654]. وقد سطّر أندري بريتون تفاصيل هذا الشروع في الكتابة دون تخطيط أو تصميم، بقوله: «تهيّأ لما ستكتب بعد أن تستقرّ في المكان الأكثر ملاءمة لتركيز الفكر على ذاته. وحاول أن تكون في الحالة الأكثر سلبيّة، أو تقبّلًا. اكتب سريعًا دون اختيار موضوع مسبق، بالسرعة التي لا تجنّبك غواية إعادة القراءة. ستنثال الجملة الأولى في الحال، حتّى يصبح تتالي الجمل الغريبة على فكرنا الواعي، والتي لا تطلب إلّا تفعيلها كتابة، أمرًا حقيقيًّا في كلّ لحظة. واصل الكتابة ما دام الأمر يطيب لك»[655].

ليس «التهيّؤ»، في مفتتح قول بريتون، إلغاء للتلقائيّة المرغوبة، لأنّه تهيّؤ لفعل الكتابة لا للتأمّل. أمّا باقي كلامه فيحيل على خمسة متصوّرات ضبطها أدونيس في: «انعدام الفكرة المسبَّقَة»

و«انعدام أيّة رقابة للوعي أو العقل» و«انعدام النظام الكتابي التقليدي» و«انعدام الاهتمام الجمالي (بالمعنى التقليدي) والأخلاقي (بالمعنى التقليدي)» و«الفيضيّة [...] ويشير إليها بريتون بعبارة الأمالي السحريّة»[656].

إنّ «الكتابة الآليّة»، وفق هذه المتصوّرات، «طريقة لتيسير [القول الشعري]، وأداة مبسوطة دائمًا وناجعة أبدًا، بفضلها يكون الشعر قريبًا من الجميع، ويصبح حضورًا سعيدًا للفوري. فالكلّ بإمكانه أن يكون، في الحال، شاعرًا جيّدًا»[657]. ومزيّة «الكتابة الآليّة» تكمن في تسويتها بين «ملائكة» الشعر و«شياطينه»، وبين أنبيائه الموهوبين والمجانين أو المخبولين، وبين المستندين إلى ثقافتهم في كتابة الشعر ومن لا ثقافة لهم[658]. إنّها «آلة حرب على الجماليّة البرجوازيّة» (L'esthétique Bourgeoise)[659]. «فهي متوفّرة للجميع، ومكشوفة للجميع، دون استناد إلى موهبة ولا رجوع إلى ثقافة. إنّها اختراق لكلّ منيع، وهي التجربة اللامتناهية لذلك الشيء الذي لم يُطلب أصلًا، والدليل على الذي لا يطلب دليلًا، ودليل على بحث ليس مقصودًا لذاته وعلى حضور لم يوهب أبدًا»[660]. بها يكون الشعر «فيضًا»، لا منطق له غير منطقه الداخلي، ولا جمال غير جمال الصدق. والشعر إذا فاض من باطن الفرد لن يكون الشاعر إلّا «سكرتيرًا للّاوعي» (Secrétaire de L'inconscient)[661]، أو «ناسخًا» (Poète - scribe). ولن تكون يده إلّا «آلة تسجيل» (Appareil enregistreur). ولن يكون قلمه سوى «مطرقة دون مستعمل» (Marteau sans Maître)[662].

لا يمكن لذلك «الفيض الشعري السوريالي» أن يشعّ ويتفيّأ إلّا بالتخلّص من الضغوط والوسائط، وإعادة النظر في أدوار «الشاعر» و«يده» و«قلمه». و«الكتابة الآليّة» تضمن ذلك. فهي «سعي إلى إلغاء الضغوطات وتعليق الوسائط وردّها. إذ كانت تقيم علاقة بين اليد الكاتبة وأشياء أصيلة جاعلة من تلك اليد الفعّالة سلبيّةً بامتياز. فهي ليست سوى يد تمسك بقلم، وليست سوى أداة ووسيلة للخدمة، لكنّها مستقلّة، وليس لأحد سلطة عليها ولا تنتمي هي إلى أحد، وهي لا تقدر على فعل شيء أو تعلم ما الذي تفعله غير الكتابة»[663]. إنّ الكتابة الآليّة إلغاء لـ«الأنا» الواعية، لأنّ هذه «الأنا» لا تقدر على فعل شيء، وهي لم تتكلّم، أثناء هذه العمليّة «الإشراقيّة»، أبدًا، كما يعبّر موريس بلانشو[664].

لكن، إلى أيّ حدّ نطمئنّ إلى كلّ ما تخطّه أيدينا دون وعي منّا، وندّعي أنّه شعر؟

هذا السؤال المنطقي طرحه موريس بلانشو ذاته. مضيفًا: «ألا تجعل الكتابة الآليّة من الفنّان مركز الكون ومختلسًا في منظور قوانين بقيّة القوى الجماليّة والأخلاقيّة والشرعيّة؟». ويعقّب على ذلك بقوله: «يبدو الفنّان غير مسؤول عن حالة انفعال لا محدودة جعلت منه منفتحًا على كلّ شيء وأطلعته على كلّ شيء. فجميع الأمكنة هي موطنه، والكلّ يتطلّع إليه، وله الحقّ في التطلّع إلى الكلّ. وهذا الأمر جذّاب ومؤثّر»[665].

غير أنّ ما يراه بلانشو جذّابًا ومؤثّرًا ينبّه بعض السورياليّين ودارسي الأدب السوريالي إلى انزلاقاته ومخاطره[666]. إذ لم ينسوا «أن يشيروا إلى المخاطر التي تمثّلها الكتابة اللاإراديّة: فالشخص الذي يرى نفسه أنّه يكتب، يتحوّل إلى مشاهد لنفسه، والشاعر الرائي يستهويه تحوّله إلى نبيّ»[667]. كما أنّ أراغون وإيلوار «يريان أنّ اللاإراديّة لا تكفي، فلا بدّ من تبنّي فنّ شعريّ واع يُمارَس بسيطرة، ولا بدّ من أن يعاد تشكيل ما تعطيه الكتابة اللاإراديّة. يقول أراغون: أصرّ على أن تكون الأحلام التي تقدّم لي لكي أقرأها، مكتوبة بلغة فرنسيّة جيّدة»[668]. بل إنّ أراغون ينتقد الكتابة على الطريقة السورياليّة، في كتابه مصنّف في الأسلوب (Traité du Style)، قائلًا: «إذا كتبتم على الطريقة السورياليّة حماقات حزينة، [فاعلموا] أنّها حماقات حزينة»[669].

وتخلّلت تحاليل أدونيس بعض التعليقات الاحترازيّة حول الاطمئنان إلى «الكتابة الآليّة»، رغم ما أبداه من إعجاب بالانطباع النهائي الذي تخلّفه هذه التجربة. فلئن كانت كتابة- تيهًا لعالم هو نفسه عالم- تيه، فإنّ التخلّي عن دور «الوعي» فيه جوْر على ما يمكن أن يفيده ذلك الوعي ذاته في هذه التجربة. وهذه الخدمة التي يمكن أن يفيد بها «الوعيُ» «اللاوعيَ» نجدها عند المتصوّفة المسلمين ونادرًا ما نجدها عند الغربيّين، في رأي أدونيس. فالوعي «يظلّ في حالة من اليقظة والتهيّؤ، بحيث يفتح طريقًا توصله إلى اللاوعي ويلتقط منه ثمرة الحلم [...] اللاوعي هنا والوعي وحدة لا انفصال بينهما. [...] اكتشاف اللامرئي بالمرئي ذاته، واللاوعي بالوعي، والمعنى بالصورة: تلك هي القوّة الفكريّة- المعرفيّة المتميّزة في التصوّف. الوعي- اللاوعي، المرئي- اللامرئي، الصورة- المعنى: مترابطان، متلازمان»[670].

هكذا يرتق أدونيس ما فُتِق من أفكار السورياليّين بأفكار الصوفيّين العرب، ويغني ما افتقر إليه الفكر الصوفي بأفكار السورياليّين. إنّه، إذًا، «الجمع» الذي يتأسّس عليه مصطلح «الإشكاليّة».

وقريبًا من متصوّر «الكتابة الآليّة»، ألحّ السورياليّون على كتابة لغة لا يمليها العقل. ومن بين التقنيات التي خرجت باللغة من حيّز القوّة اللاشعوريّة إلى حيّز الفعل الكتابي تقنية «سرد الأحلام» (Récit de Rêve). فـ«مع السورياليّين صار سرد الأحلام نوعًا شعريًّا (Genre Poétique) مستقلاً يُمارَس بورع»[671]. وسرد الأحلام يتمّ برواية ما يبوح به اللاوعي أثناء النوم الطبيعي أو المفتعل، أو حتّى أثناء لحظات اليقظة التي يتخفّف فيها الشّاعر من أعباء العقل والمنطق. والمهمّ، في الحالات جميعًا، أن تحافظ اللغة الشعريّة على أمانة النقل وموضوعيّته.

قد تشترك جميع تلك الحالات في قدرتها على سبر أغوار العالم الشعري الكامن، لكنّها تتفاوت، في ما نعتقد، في الحفاظ على «أمانة النقل الشعري». فالعالم الشعري الكامن الذي ينقل بكلام «المنوَّم مغناطيسيًّا»، أو الذي ينقل بـ«الغمْغمَة» (Le Murmure)، أو الذي ينقل بمختلف التقنيات الأخرى كـ«تصنّع الجنون» أو «التأليف الجماعي» أو «كتابة المصادفة» بـ«القصّ والإلصاق» (Coupure et Collage)، أكثر أمانة من «الكتابة» عن «حلم النّوم». فليس «النقل اللغوي» لما تمّ في حلم النّوم بريئًا، وإن حافظت الصورة عمومًا على ملامحها. ألا تكون اللغة، في حالة نقل الأحلام، خائنة في نقل الصور الشعريّة موضوع الحلم نتيجة خضوعها إلى الوعي المهيمن على حالة اليقظة؟ ومن يسيطر على العمليّة الشعريّة، أهو «الوعي» المتجسّد في اليقظة، أم «اللاوعي» المتجسّد في الحلم؟ أو بعبارة أخرى، هل الصورة الشعريّة اللاواعية هي التي تصنع اللّغة الواعية، أم اللّغة هي التي تشكّل الصّورة الشعريّة؟

مثّلت الإجابة عن هذه الأسئلة مضمون كلام كثير عند المهتمّين بالسورياليّة. فتخلو أدبيّات السورياليّين ونقّاد السورياليّة من إشارات إلى فرضيّة «خيانة اللغة». فالسورياليّون يقولون ما خلاصته «أنّنا نقدر، إذا لم تخنّا اللّغة، أن نعبّر عن أنفسنا تعبيرًا كاملًا، دون أيّ عائق، وأن نعرف أنفسنا كما نحن، فيما يتخطّى الأعراف الاجتماعيّة»[672]. فماذا لو خانت اللّغة، ولم تكن دقيقة في نقل الصورة؟

يتجلّى الإشكال في العلاقة بين «اللغة» و«الصورة» عند النقل وترجمة الرؤى، لا عند النّسخ وتسجيل المسموع. ووقف السورياليّون من القضيّة موقفيْن مختلفيْن:

- الأوّل يقلّل من شأن «اللّغة الشعريّة» بخاصّة، و«أدبيّة النصّ» عمومًا، مدّعيًا أنّ «دور الأدب ليس في أن يخلق نصوصًا جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أن يخلق بها وفيها فاعليّة سحريّة

سيميائيّة». بل إنّ «جماليّة النصّ» تقوم أساسًا على متصوّر «الدّهش» المتأتّي من «الكشْف»، من ذلك «اللقاء مع المجهول ومع غنى العالم والكون»، و«من الدخول في أسرار الكون». فـ«الكشف هو نفسه الجمال»، بعبارة أدونيس[673]. فالسورياليّة تؤكّد أنّ الأدب، بالنسبة إليها، إنّما يكمن في تجاوز الأدبيّة المعهودة، التي تقوم على محور «اللغة»، إلى الدخول في أسرار الكون.

- أمّا الموقف الثاني فلا يرى فصلًا بين « فطريّة الصورة» و«صناعة اللّغة». فالثنائيّة المتقابلة بين «الإلهام» و«الصناعة» (Inspiration/ Travail)، ثنائيّة خاطئة (Une Fausse Alternative)[674]. فإذا كانت الصورة المنبثقة من كثافة نورانيّة منغلقةً على نفسها، فإنّ للّغة آليات ووسائل قادرة بها على الحفاظ على سرّ تلك الصورة وهيبتها. إنّ كفاءة الشاعر، وفق هذا الموقف، ليست حكرًا على ما يرد عليه من خواطر ورؤى، أو ما يتهيّأ له من مشاهد وصور، وإنّما هي وَقْفٌ على قدرته على تطويع اللّغة في أرقى درجات ألقها[675].

* * *

إنّ النّاظر في كتابات أدونيس وجابر عصفور يرى ذلك التفاوت في مستوى التأثّر بالرؤية السورياليّة. فلئن لم يبدُ على جابر عصفور أنّه التفت التفاتًا واضحًا إلى هذه الرؤية، فإنّ أدونيس أولاها العناية التي تستحقّ. والعلّة في ذلك تباين المسالك بين الدارسَيْن للوصول إلى «الحداثة» وتباين الميادين المستهدفة بالتحديث. فالمشهور عن أدونيس أنّه يتقصّى الرؤى المنظّرة لـ«الكتابة»، في حين أنّ جابر عصفور يتتبّع المناهج المنظّرة لـ«القراءة». وقد يتقاطع منهجا البحث تقاطعًا يتجاوز مجرّد الانبهار إلى محاولة تأسيس نظريّة متكاملة ومتحرّرة من قيود الجنسيّات.

وتأثُّر أدونيس بالحركة السورياليّة تأثُّرٌ بالجملة لا بالتفصيل. وهو تأثّر خاضع للاختيار والانتقاء لا للمحاكاة والتبعيّة. ووظّف ما اختاره من رؤية هذه الحركة للاحتجاج لما اعتبره «متحوّلًا»، في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، في مواجهة ما اعتبره «ثابتًا». فأدونيس اختار تقنيتيْن من تقنيات الكتابة السورياليّة، هما «الكتابة الآليّة» و«سرد الأحلام»[676]، في مقابل إقصاء «تصنّع الجنون» أو «الكتابة الجماعيّة»، مثلًا. كما أنّه انتقى مصدرَيْن من مصادر الإلهام اللاشعوري، هما «الخيال» و«الحب»، في مقابل تجاهل مصادر أخرى كـ«الطفولة»، مثلًا. أضف إلى ذلك كلّه ميْله إلى الشقّ الذي يؤمن بدور «اللّغة المعالجة» في تشكيل جماليّة الصورة السورياليّة، ومنه أراغون، وتخلّيه عن المتصوّر الأساسي لجماليّة الصورة السورياليّة، والذي يقوم على مبدإ «سرعة النقل»

(Vitesse de Transmission)، كما تنصّ عليه كتابات المنظّرين السورياليّين. ألا يجعله هذا الميل مخالفًا للمبدأيْن الشهيريْن اللذين تقوم عليهما «الكتابة الآليّة» وهما «التلقائيّة» (Spontanéité) و«المجانيّة» (Gratuité)[677].

ثانيًا: المصطلح ومرجعياته النقديّة الغربيّة

تبدو الخيارات المنهجيّة، أمامنا، متنوّعة في تصنيف المناهج النقديّة الغربيّة ونُسخِها العربيّة. وليس التصنيف غاية في ذاته. بل تكمن أهمّيته في تأطير تلك المناهج. والتأطير خطوة أولى للكشف عن الفلسفات النقديّة الأساسيّة التي يستند إليها النقّاد العرب. ثمّ هو أساسيّ، في مرحلة لاحقة، ليكون قاعدة لتأويل الأسباب الأيديولوجيّة التي دفعت بالنقّاد العرب إلى الاستناد إلى تلك الفلسفات.

والثّابت أنّ المناهج النقديّة الغربيّة تنوّعت تنوّعًا استتبع التطوّرات التي شهدتها العلوم اللسانيّة بخاصّة، والعلوم الإنسانيّة بعامّة. ونقل العرب المعاصرون تلك المناهج إلى العربيّة نقلًا يتراوح بين التوفيق والإخفاق. فراجت سوق النقد المستورد منذ الستينيات إلى أيّامنا، وتسابق في مضماره نقّاد كُثرٌ. والملاحظ أنّ العرب، وهم ينقلون تلك المناهج وأجهزتها المصطلحيّة الدّقيقة، كثيرًا ما يضطربون في ترجمتها وتصنيفها وتوظيفها. وبذلك تباينت المواقف منها. ولم يكن أدونيس ولا جابر عصفور منعزلين عن هذه الحركة. ولكنّهما تعاملا مع المناهج النقديّة الغربيّة تعاملًا جزئيًّا (Partiel) ومتحيّزًا (Partial). فهو جزئيّ بمعنى أنّه يستند إلى مدارس نقديّة محدودة، وهو متحيّز بمعنى أنّه غلّب مدارس ومناهج ومصطلحات على أخرى. بل وظّف بعض المناهج لخدمة أخرى[678].

والبيّن أنّ أدونيس لم يفرد النظريّات النقديّة المعاصرة بكتاب خاصّ أو مقال مثلما فعل جابر عصفور في كتابه نظريّات معاصرة وفي بعض مقالات متفرّقة بدوريّات وصحف سيّارة متعدّدة. غير أنّ كتابات أدونيس ترشح بمرجعيّات فلسفيّة عامّة ونقديّة خاصّة تكشف عنها عبارات مبثوثة هنا وهناك[679]. وأغلبها ذو خلفيّة ماركسيّة واضحة تجعل الحراك الفكري متجاوبًا مع الحراك الاجتماعي. ومنه قوله عمّا سمّاه «مسألة التعبير والاتصال الشعريين»: «[...] إنّ قانون التفاوت أو التطوّر اللامتساوي والذي يعني أنّ تطوّر البنية «التحتيّة» لا يلازمه بالضرورة، مباشرة، تطوّر البنية «الفوقيّة» (والعكس صحيح)، يسمح لنا بالقول إنّ من الممكن أن يكون الشعر، متقدّما في

مجتمع ذي بنية «تحتيّة» متخلّفة، أو أن يكون متخلّفًا في المجتمع ذي البنية «التحتيّة» المتقدّمة»[680].
ولا يخفى ما لهذا القول من علاقة برأي ماركس وأنجلز حول «الموازاة بين التطوّرين الفكري والاقتصادي». والأمثلة على هذا كثيرة تحدّد الميدان الذي يؤطّر الخطاب النقدي لدى أدونيس. وهو ميدان نقدي اجتماعي ذو مرجعيّة ماركسيّة بالشكل الذي صاغه لوكاتش ثمّ طوّره لوسيان غولدمان. وبالرّغم من أنّ اسم ماركس يتكرّر في مواقع كثيرة من كتابات أدونيس، فإنّ اسمَيْ لوكاتش ولوسيان غولدمان غائبان. بل إنّنا نميل إلى الاعتقاد بأنّ أدونيس يستثمر، بشكل مباشر، مقولات ماركس وأنجلز، وحتّى مقولات ليون تروتسكي في الأدب والثورة (1924)، أكثر من استثماره لمقولات لوكاتش وغولدمان رغم حضور لافت لمصطلحاتهما كـ«الأدب والوعي التاريخي بالواقع» و« الوعي الطبقي» و«رؤية العالم»...

وبشكل أكثر وعيًا ووضوحًا منهجيًّا وأكثر تنوّعًا تنقسم أعمال جابر عصفور إلى كتابات نظريّة وأخرى تطبيقيّة. فهذا الباحث ارتحل بين مناهج عدّة تنظيرًا وممارسة. إذ انطلقت مسيرته البحثيّة من البلاغة العربيّة وانفتحت على «البنيويّة الشكليّة» و«البنيويّة التوليديّة» التي شغلت حيّزًا هامًّا في خطابه النظري ضمن كتابه نظريّات معاصرة الذي أعاد فيه صياغة مقاله «عن البنيويّة التوليديّة قراءة في لوسيان غولدمان» المنشور سلفًا مع توسّع ملحوظ في تاريخ هذه النظريّة ومقولاتها، كما شغلت حيّزًا في خطابه التطبيقي ضمن كتابه المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، ثمّ عرّجت تلك المسيرة على «التعبيريّة» و«الشعريّة»، تأريخًا ودراسةً ونقدًا في كتابه نظريّات معاصرة، وعلى «نقد النقد (أو النظريّة)» سبرًا ومساءلة وتنظيرًا ضمن الكتاب ذاته، كما عرّجت على «المنهج الموضوعاتي» ذي المرجعيّة الفينومينولجيّة، تطبيقًا في كتاب مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر، مرورًا بـ النقد النفساني إجراء في بعض مقالاته التي نشرها ضمن كتابه غواية التراث، وصولًا إلى النقد الثقافي تطبيقًا، في كتاب النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة مثلًا.

وهذه المسيرة العلميّة قد لا تستجيب بعض مراحلها إلى الشكل التعاقبي الذي بيّنّا، فقد تتداخل فيتزامن الاهتمام بنظريّتين وبمنهجَين. والبيّن للدّارس المطّلع على كتابات جابر عصفور هو تعدّدها وتنوّعها بالشكل الذي لا يكتفي فيه المنهج الواحد أو النظريّة الواحدة بنموذج تطبيقي واحد أو دراسة نظريّة واحدة. وليست الآثار التي ذكرناها إلّا نماذج على تلك المناهج والنظريّات. غير أنّ المرجعيّة الأغلب على كتاباته هي المرجعيّة النقديّة الاجتماعيّة ذات الخلفيّة الماركسيّة، ممثّلة بـ «البنيويّة

التّوليديّة»، والمرجعيّة النقديّة الثقافيّة ذات الخلفيّة ما بعد الكولونياليّة، ممثّلة بـ «النقد الثقافي». والفارق بينهما أنّ «البنيويّة التوليديّة»، في كتاباته تستند إلى وعي نظري عميق ومرجعيّة واضحة، في حين أنّ «النقد الثقافي» في كتاباته لا يستند إلى مرجعيّة نظريّة واضحة المعالم وبيّنة التفاصيل في خطابه. بل إنّه لا يعتبر ما يكتبه عن «الثقافة» في علاقة بالنّقد. وهذا بيّن في مقدّمات كتبه «الثقافيّة».

تتحصّل لدينا، من دراسة النصّ الجامع بين أدونيس وجابر عصفور، مرجعيّة نقديّة موحّدة هي المرجعيّة الماركسية التي استند إليها منهجان واضحان أحدهما شاع في كتابات أدونيس واتخذ جنسيّة عربيّة هو «الشعريّة»، والآخر شاع في كتابات جابر عصفور هو «البنيويّة التوليديّة». غير أنّ شيوع الواحد منهما في كتابات واحد من الناقديْن لا يعني غيابه في كتابات الآخر. وعلى هذا الأساس المنطقي نكتفي، في ما تبقّى من الفصل، بمعالجة هذين المنهجين في كتابات أدونيس وجابر عصفور.

1- نُقلة متصوّر «الشعريّة» إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر

«الشعريّة» مصطلح محدث في الثقافة العربيّة المعاصرة. وهو من المصطلحات التي أثارت اضطرابًا كبيرًا في الدراسات النقديّة العربيّة وما زالت تثير. وهو اضطراب منقول عمّا شهده البحث النقدي الغربي المعاصر من جدل حول هذا المصطلح. والعلّة كامنة في أنّ ذلك المصطلح لم يستقرّ على متصوّرات مضبوطة عند الغربيين[681]. ونُقِل المصطلح إلى العربيّة نقلًا غير أمين ولا يراعي خصوصيّة الثقافتين واللغتين فانتقلت معه إشكاليّاته.

والمطّلع على كتابات الغربيين، من معاجم مختصّة وذخائر ومكانز ودراسات في الميدان المعرفي الضيّق، يرى ذلك الاضطراب واضحًا في مستوى «معلومات تحديد» (Scope Note) «الشعريّة»، وفي مستوى «وظيفة استعماله المرجعيّة» (Used for Reference) وفي مستوى «علاقاته المصطلحيّة « (Norrower and Broader Terms)، وحتّى في مستوى «أصوله المصطلحيّة» التي تتحدّد بما يسمّى «مصطلح النسبة» (Related Term). والإشكال الأوّل الذي يلمسه كل مواجه لهذا المصطلح، سواء في اللغات المنحدرة من اللغة اللاتينيّة والمقترضة منها أو في اللغة العربيّة، هو علاقته بـ«الشّعر» الذي تربطه به جذور اشتقاقيّة متينة لا يمكن التغافل عنها عند تحديد متصوّرات هذا المصطلح الإشكالي.

فهل «الشعريّة» صفة منقولة عن النسبة إلى «الشّعر» لموصوف مقدّر؟ أم هي مصدر صناعي متمكّن في الإسميّة ومنفصل دلاليًّا عن «الشّعر» بما هو جنس مخصوص؟ لا يبدو الأمر مبتوتًا فيه بتًّا نهائيًّا في اللغتين العربيّة والفرنسيّة على الأقلّ. ففي بعض المعاجم الإنكليزيّة المختصّة كـ معجم المصطلحات والنظريّات الأدبيّة لـ جي،إي، كدن لا ترد «الشعريّة» فيه إلّا صفة لموصوف ظاهر في ستّة مداخل مصطلحيّة إنكليزيّة وواحد بالألمانيّة [682]. أمّا «الشعريّة» اسمًا، ويختلف عن الصفة بحرف [s] (Poetics)، فلا وجود لها في هذا المعجم وإن وجدت في اللغة الإنكليزيّة والدراسات المختصّة النّاطقة بها.

أمّا في المعاجم الفرنسيّة المختصّة كـ«معجم النقد الأدبي» لجوال غارد تامين (Joelle Gardes - Tamine) وماري كلود هوبر (Marie Claude Hubert)، فإنّ المصطلح يمكن أن يكون اسمًا مؤنّثًا (Féminin) كما يكون اسمًا مذكّرًا (Substantif Masculin) وهو أيضًا صفة (Adjectif)[683]. وفي كلّ مقولة من هذه المقولات الصرفيّة يضبط له معنى يختلف عن معناه في المقولة الأخرى.

ولا تختلف العربيّة عن الفرنسيّة في تصنيف مصطلح «الشعريّة» صرفيًّا. فلئن استعملت في النقد العربي المعاصر ثلاثة مصطلحات للدلالة على معنى واحد هي: «الشّعري»، بصيغة المذكّر، و«الشاعريّة» و«الشعريّة»، بصيغة المؤنّث، فإنّ الشائع هو الاسم المؤنّث المولّد بصيغة المصدر الصناعي الدال على السمة الإبداعيّة منسوبة إلى بنية الكلام (أي الشعريّة)، لا «النعت الاسمي»، أو «الاسم النعتي»، المذكّر (أي الشّعريّ)[684]. وهذه المصطلحات تعامل، في النقد العربي المعاصر، معاملة الأسماء المحضة رغم قالبها الوصفي الذي تحقّقه صرفيًّا مقولة «النسبة». ومع ذلك فهي تعامل، أيضًا، معاملة الصفات لموصوفات ظاهرة في سياقات عديدة.

واختلف النقّاد الغربيّون في «طبيعة» الشعريّة: فمنهم من قال هي «نظريّة»، وبعضهم جعلها «علمًا»، وبعضهم الآخر اعتبرها «منهجًا» أو «مقاربة»، ومنهم من رآها «وظيفة لسانيّة»، في حين صنّفها آخرون «بنية مجرّدة» وصنّفها غيرهم «ميدانًا» معرفيًّا. فالذين أرجعوا المصطلح إلى جذوره التاريخيّة الأولى ساروا على درب أرسطو الذي اعتبرها «نظريّة الأجناس الأدبيّة والخطاب»[685]. وقد شاع هذا التعريف إلى زمن ظهور «الرومنطيقيّة» الغربيّة التي استطاعت أن تصرف النظر النقدي عن الأجناس والأشكال وطرق نشأة الخطاب إلى «الذّوات المبدعة»[686].

أمّا الذين عدّوها «علمًا»، أو عاملوها معاملة العلم، فهم الذين عدلوا بالمصطلح من متصوّره الأرسطي الذي يعدّها، في جزء من رؤيته للإبداع، «نظريّة لتقصّي الحدث الأدبي في نشأته وأثناء سيرورة خلقه»، إلى متصوّر آخر يحصر «الشعريّة» في كونها «علمَ الشّعر» (Science de la Poésie). وهذا المفهوم الذي يضيّق المتصوّر إلى حدود حصر الخطاب المستهدف في «الشعر»، ناتج من ثقة بعض الدّارسين في ما توفّره اللسانيّات من آليّات تحليل (Outils Analytiques) ومقولات تكشف عن أسرار تميّز الخطاب الشعري رغم إيمانهم بأنّ تلك الآليّات غير قادرة، وحدها، على تحقيق تلك المزيّة[687].

تبدو مقولة «الشعريّة علمًا للشعر» مجسّدة لضيق أفق بعض النقّاد الذين حصروا «البعد الجمالي» في «الشعر» دون غيره وحصروا «الشعريّة» في النوع الأدبي الذي يحيل عليه المصطلح إحالة لفظيّة. غير أنّ بعضهم الآخر وظّف اللسانيّات في «الأدب» عامّة توظيفًا «علميًّا» يهفو إلى تمييز أنماط «الخطاب» لفرز «الأدبي» منها عن غيره من الخطابات التي تحقّق، في الغالب، وظيفة تواصليّة. وتجسيدًا لهذه الرؤية عدل بإشكاليّة المفهوم من محور «طبيعة المصطلح» إلى محور «الغاية الاصطلاحيّة». بحيث أصبح السؤال «ما الشعريّة؟» وقفًا على الإجابة عن سؤال: «ما الغاية من الشّعريّة؟» عوضًا من الإجابة عن سؤال: «ما طبيعة الشعريّة؟».

وهذه الرؤية هي التي شاعت في الأدبيّات النقديّة الحديثة واستطاعت أن تصمد أمام المتغيّرات الفكريّة منذ محاولات رومان جاكبسون (Roman Jakobson) وموكارفسكي (Mukarovsky) في ثلاثينيات القرن العشرين إلى وقت متأخّر جدًّا منه.

فأولى الخطوات المنهجيّة التي خطاها هذا المذهب في تحليل متصوّر «الشعريّة» هي توسيع ميدان الدّراسة من «الشّعر» إلى «الخطاب الإبداعي» بعامّة[688]. وفضل هذا التوسيع يعود إلى مجهودات الشكلانيّين الروس الذين نقلوا الشعريّة من ميدان «ما هو خارج النصّ» إلى ميدان «النصّ» ذاته. فمنذ ما يعرف بـ«حلقة باختين» (Le Cercle bakhtinien)، ومرورًا بـ«حلقة براغ اللسانيّة» (Cercle linguistique de prague)، وصولًا إلى «الاتجاه البنيوي» و«الاتجاه السيميائي» بُعيْد منتصف القرن العشرين، مثّلت اللسانيّات بكلّ تجلّياتها المنهجيّة الإجرائيّة الحديثة «النموذج المعرفي» (Modèle épistémologique) الذي يوفّر آليّات التحليل المناسبة للكشف عن «الأدبيّة» الكامنة في الأثر الأدبي. فلا يكون الأثر الأدبي، وفق هذه الرؤية، سوى ممارسة

تتجلّى فيها مقولات الشعريّة وتطغى عليها «الوظيفة الجماليّة» أكثر من غيرها من وظائف الخطاب الأخرى. وتنظر هذه الاتجاهات النقديّة إلى تلك الآليّات اللسانيّة على أنّها وسائل لـ«وصف» الأثر الأدبي لا وسائل لـ«خلق» أو «تقييم» ذلك الأثر المتميّز فنّيًا[689]. فـ«الشعريّة اللسانيّة» ذات المنحى العلمي، وهي التي أعطاها رومان جاكبسون ألَقَها وبريقَها[690]، وظيفتها «وصفيّة» (Poétique descriptive) لاحقة لامعياريّة (Poétique prescriptive) سابقة. وفي هذا الإطار ميّز الغربيّون، الفرنسيّون بخاصّة، تمييزًا خطّيًّا بين «الشعريّة الواصفة» التي تستنفر المقولات اللسانيّة لتشخيص «أدبيّة» الأثر الفنّي، وهي التي سمّاها بعض الفرنسيّين (Poétique)، وبين «الشعريّة المعياريّة» ذات المفهوم الأرسطي وقد سمّوها (Poïétique) تأكيدا لمتصوّر «الإنشاء» الذي تحيل عليه لفظة (Poïesis) اليونانيّة[691].

كان لجاكبسون الفضل في نسبة «الشعريّة» إلى مجالها الحقيقي وهو «اللسانيّات»، ونسبتها إلى جنسها القريب «علم الأدب». وقد كشفت ممارساته النقديّة مختلف العلاقات التي تربط ما سمّاها «وظيفة شعريّة» بالعلوم اللسانيّة المجاورة. وقد كان للدارسين اللاحقين به فضل تعميق تلك العلاقات والتوسّع في المفهوم من زوايا أخرى.

ومن ناحية أخرى قد يحاصر مصطلح «الشعريّة» بمعالجة متصوّرات مجاورة له كـ«الأدبيّة» و«البلاغة» و«اللسانيّات». ومن بين المحاولات الرائدة في تبرير ربط مصطلح «الشعريّة» بـ«اللسانيّات» لتحديد «أدبيّة» الأثر الفنّي، كتابان لتزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) الأوّل بعنوان «مفهوم الأدب»، وما يهمّنا منه المقال المعنون بهذا العنوان[692]، والثاني كتابه المعنون بـ«الشعريّة» (La Poétique)[693]. ففي هذين الأثرين استطاع تودوروف أن يبرهن على وجاهة الرّبط بين «اللسانيّات» وبين «الشعريّة» لإثبات «أدبيّة» الأثر الفنّي إثباتًا «بنيويًّا»[694].

طرح تودوروف جملة من الأسئلة التي تساعد على تبيّن مفهوم «الشعريّة» انطلاقًا من تحديد مفهوم «الأدب». ومن بين تلك الأسئلة: «ما الذي يميّز «الأدب» عمّا ليس أدبًا؟»، و«هل من معيار لفرز الاستعمال الأدبي للغة والاستعمال غير الأدبي لها؟».

وجوابًا عن ذلك يستفيد تودوروف ممّا وصل إليه جاكبسون الذي قسّم وظائف الخطاب إلى ستٍّ من بينها «الوظيفة الشعريّة». وجعل اهتمامه منصبًّا على معايير تحقّق تلك الوظيفة. فكيف

نميّز «الوظيفة الشعريّة» في ذاتها وبعيدًا من مقارنتها بغيرها من الوظائف في إطار «العمليّة التواصليّة»؟

مضى تودوروف في الكشف عن معايير تحقّق الوظيفة الشعريّة، نحو تقصّي متصوّر «الأدب» ذاته. ولئن بدا تودوروف محترزًا من تعريف «الأدب» كمصطلح «كلّي»[695]، فإنّه يصطنع له تعريفَين هما خلاصة رؤيتين سابقتين:

- التعريف الأوّل يعتبر «الأدب خيالا» (Fiction)[696]. وهو نتيجة لمراجعة نظريّة أرسطو التي تعتبر الأدب «محاكاة» (Imitation). فإذا كان الأدب محاكاة للواقع باللغة، فإنّ مفهوم المحاكاة لا يجب أن يتوقّف على متصوّر «الحقيقة» كمتصوّر محوري. بل عليه أن يتجاوزها إلى محاكاة ما هو «محتمَل» (Le Vraisemblable)، الذي لا وجود له الآن وهنا[697]. فمتصوّر الحقيقة غير وارد في ميدان الأدب، لأنّ النصّ الأدبي خيالي لا يخضع لمقولة «الصدق» و«الكذب»[698]، بل حقيقته لغويّة داخليّة لا واقعيّة خارجيّة. فالمحاكاة المطلوبة «يجب أن تكون جماليّة»[699]. و«الجمال» المقصود هو «الكمال الذاتي المجرّد من النفعيّة»، كما تجلّى في تعريف رائد الجماليّات الحديثة كارل فيليب موريتز (Karl Philip Moritz) منذ القرن الثامن عشر[700]. إذ «الجميل الفعلي يكمن في أنّ الشيء لا يعني سواه ولا يعيّن إلّاه ولا يحتوي غير نفسه، إنّه ليس سوى كلٍّ مكتمل في ذاته»[701]. والنصّ الأدبي، بما هو خطاب جميل، تكمن قيمته في ذاته. ويعتبر هذا المبدأ الخطوة الأولى نحو تأسيس «علم الأدب». فأولى تجلّيات «الشعريّة» تتمثّل بـ«الخطاب الخيالي الذي لا حقيقة له خارج ذاته».

و«الخيال»، بما هو المتصوّر الأوّل الذي يقوم عليه تعريف الأدب، لا يمثّل منفردًا الشرط الأساسي لتحقّقه[702]. لذلك لا يمكن أن نعتبر الخيال المكوّن الوحيد لـ«شعريّة» الأثر الفنّي. وليس من وظائف الشعريّة الأوّليّة تقصّي مظاهر التخييل في النصّ وإن كان ذلك مساعدًا لها على تحقيق غايتها الأساسيّة وهي الكشف عن أدبيّة الأدب.

يؤدّي إقصاء المحاكاة، إن لم تكن جماليّة، وإقصاء الخيال، إن كان منفردًا، عن مفهوم «الأدب» إلى طرح سؤال: «ما الذي يجعل الخطاب أدبيًّا إن لم يكن الخيال دون غيره؟». يحيل هذا السؤال على التعريف الثاني للأدب كما ورد عند تودوروف:

- يعتبر التعريف الثاني «الأدب نظامًا». وهو تعريف يعود إلى ديدرو (Diderot) الذي عرّف «الجميل» بـ«النظام» (Le Système). وبعده عَوّض مصطلحُ «الشكل» مصطلحَ «الجميل»، وعوّضت «البنية»، لاحقًا، مصطلح «الشكل» ذاته. لذلك يرى تودوروف أنّ الدّراسات الشّكلانيّة هي دراسات «النظام» بامتياز. والأدب، بما هو خطاب جميل، هو لغة نظاميّة تشدّ الانتباه إلى ذاتها بخاصّيّاتها الداخليّة. فالأدب خطاب خيالي نظامي غايته ذاته لا غيره (Autotélique). وهذا هو مفهومه الثاني. لكن، ما موقع «الشعريّة» من هذا «النظام»؟ أو يمكن أن نطرح السؤال الذي طرحه تودوروف ذاته: «ما علاقة البنيويّة بالشعريّة؟»[703]. وقد أجاب تودوروف عن هذا السؤال في القسم الأوّل من كتابه «الشعريّة» عندما قال: «ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلّا تجلّيًا لبنية محدّدة وعامّة ليس الأدب إلّا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادةَ الحدث الأدبي، أي الأدبيّة»[704].

إنّ «الشعريّة»، بهذا المعنى، هي النظريّة التي تهتمّ بالبنية الكلّيّة (النظام الكلّي) التي توفّر للأعمال الأدبيّة الإمكانيّات المناسبة التي تجعل منها فريدة. إنّه الخروج، إذًا، من البعد «الوظيفي» إلى البعد «التنظيريّ». على أنّ هذا التعريف يعترضه إشكال يقودنا التعريج عليه إلى البحث في علاقة الشعريّة بعلم آخر مجاور هو «البلاغة». ومفاد ذلك الاعتراض هو أنّ الأدب ليس هو الخطاب النظامي الوحيد[705]. وأنّ «الشعريّة» ليست النظريّة الوحيدة التي توفّر للنصوص ما به تكون جميلة وفريدة.

يشير تودوروف إلى أنّه ليس من الاعتباطي أن تلازم «البلاغةُ» «الشّعريّةَ»، بما هي خاصّيّة في الخطاب لا نظريّة في البنى الكلّيّة، منذ العهد الإغريقي واللاتيني إلى زمن النهضة الغربيّة. ورغم أنّه لم يتوسّع في الحديث عن العلاقة بينهما، فإنّه يقرّ بدور البلاغة في الفصل بين أنواع الخطاب وتقنينها بما فيها الخطاب «الجمالي». وقد توسّع فريق البحث البلاغي «مو» في تقصي تلك العلاقة في مقدّمة كتابهم بلاغة الشعر (Rhétorique de la Poésie)[706]. وتجمع المقدّمة بين المصطلحات الرئيسيّة الثلاثة: البلاغة والأدب والشعريّة. وإذا كانت البلاغة قد مرّت تاريخيًّا بسيرورة مفهوميّة انتهت بعقد صلة متينة بينها وبين «الشعريّة» (بالمعنى الذي أعطاه لها

الشكلانيّون الروس) وبينها وبين «السيميائيّة الأدبيّة»[707]، فإنّها لم تنقطع، في بعض مراحل تاريخها، عن الشعريّة كنظريّة للخطاب الفنّي الجميل. فالبلاغة والشعريّة متصوّران أثبتت النظريّات تلازمهما أو تكاملهما أو تماهيهما[708]. والبلاغة، بما هي مجموعة قوانين وظواهر لسانيّة، قادرة على جعل الخطاب جميلًا. والشعريّة، بما هي خاصّيّة يتصف بها كلّ نصّ وصل مستوى معيّنًا من الجمال، تمثّل مرجعًا للبلاغة. ويبدو أنّ «الشعريّة»، عند أفراد هذه المجموعة، ليس لها المتصوّر ذاته الذي نظفر به عند تودوروف. كما أنّ متصوّر «البلاغة» الذي نجده في كتاب بلاغة الشعر، ليس هو المتصوّر الذي نجده في كتابهم الآخر البلاغة العامّة (Rhétorique Générale). ففي بلاغة الشعر ينحصر المتصوّران، الشعريّة والبلاغة، في «التعبير اللغوي»[709]. والسّبب في تضييق أفراد هذا الفريق لمتصوّر البلاغة، في مرحلة أولى، هو أنّهم يعتقدون أنّ «التعبير اللغوي هو الموضوع المميّز للبلاغة في انتظار ما يخالف ذلك»[710]. لذلك أطلقوا مصطلح «بلاغة» على «المعرفةَ اللسانيّةَ التي تدرس أنماطًا من الملفوظات لم تنشغل بها اللسانيّات العامّة بتاتًا إلى زمننا الحاضر». وبهذا الشكل «تغطّي هذه البلاغة اللسانيّة (Rhétorique linguistique)، في ما يرى أعضاء هذا الفريق، الحقل الكامل لـ«الوظيفة الشعريّة» الجاكبسونيّة»[711]. وليس أفضل، عندهم، من الشعر للكشف عن العلاقة بين حجم الظواهر البلاغيّة الموظّفَة في النصّ وبين شعريّته، أو بين طابعه البلاغي (Rhétoricité) وأدبيّته (Littérarité)[712]. وهم يعتقدون أنّ «الشعر هو النوع الأكثر أدبيّة وبالتالي الأكثر بلاغة»[713] و«أنّ المجازي (Le Figural) هو زبدة الخطاب الأدبي»[714]، فاختزلوا «الشعريّة اللسانيّة» (La Poétique) في «شعريّة القصيدة» (Poématique) التي يقاس مداها بحجم الظواهر البلاغيّة المستعملة فيها. وبذلك يميل متصوّر «الشعريّة» إلى جنس «الشعر» دون بقيّة الأجناس الأدبيّة، وتميل قوانينه العامّة إلى قوانين البلاغة وظواهرها دون غيرها.

إذا كانت هذه هي متصوّرات «الشعريّة» في أصولها الغربيّة. فما هي متصوّراتها العربيّة من خلال المدوّنة المعتمدة؟ وهل تتّفق مع المتصوّرات الغربيّة؟ وهل تستقيم تجزئة «الشعريّة» حسب جنسيّاتها اللغويّة؟

حظي مصطلح «الشعريّة»، في المدوّنة المعتمدة، باهتمام واضح من خلال حضوره اللافت في كتابات أدونيس وجابر عصفور. فلأدونيس كتاب الشّعريّة العربيّة ومقال عنونه بـ«ما

الشعريّة؟»[715] ضمّنه كتابه سياسة الشعر. أمّا جابر عصفور فقد جمع مصطلحَي «البنيويّة والشعريّة» في قسم من كتابه نظريّات معاصرة سمّاه باسم المصطلحيْن[716]. على أنّ السياقات التي يرد فيها مصطلح «الشعريّة» في أعمال النّاقديْن تتجاوز هذيْن الموضعيْن إلى أعمال أخرى.

والحقّ أنّ تمييز «الشعريّة» صرفيًّا، في كتابات أدونيس بخاصّة، عمل يتطلّب مجهودًا مضاعفًا لتلافي بلبلة المصطلح. فلئن رأينا الغربيّين يميّزون بين «الشعريّة» صفةً واسمًا مذكّرًا واسما مؤنّثًا، ورأينا بعض العرب يخطون هذه الخطى ثمّ محّضوا المصطلح للإسميّة وشحنوه بما شحنه به الغربيّون إثر مجهود ترجمي متذبذب، فإنّ أدونيس يمزج، دون تمييز، بين الصيغتيْن الصرفيّتيْن، في الموضع الواحد، مزجًا مربكًا. من ذلك جمْعُه بين العبارتيْن: «الشفويّة الشعريّة الجاهليّة» و«الشعريّة الشفويّة الجاهليّة» في الكتاب الواحد[717].

وقد تتضاعف البلبلة مع مرور العبارة من التركيب النّعتي (الشعريّة الشفويّة الجاهليّة) إلى التركيب العطفي (الشعريّة والشفويّة الجاهليّة). بل وتتعمّق الإشكاليّة المصطلحيّة مع تحديد جنسيّتها (الشعريّة العربيّة) أو تخصيصها بالإضافة (شعريّة الكتابة)[718].

أمّا إذا تجاوزنا هذه البلبلة وتخلّصنا من «تمويه المصطلحات»، فسنلاحظ اختلافًا بيّنًا في تحديد المتصوّرات الأساسيّة للشعريّة بين أدونيس وجابر عصفور؛ إذ يكشف ما كتبه جابر عصفور في نظريّات معاصرة عن تأثّره بتحديد تودوروف للمصطلح في كتابه الشعريّة[719]. كما وسّع من فهمه لهذا المصطلح وساعده على بلورة متصوّر واضح له ما ترجمه عن الإنكليزيّة حول «عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو» للكاتبة إديث كريزويل (Edith Creswell) وحول «النظريّة الأدبيّة المعاصرة» لـ رامان سلدن (Raman Selden) وحول «الماركسيّة والنقد الأدبي» لـ تيري إيغلتون (Terry Eagleton)، إضافة إلى ما طالعه من كتابات عربيّة وإنكليزيّة تنهل من اللغة الفرنسيّة مباشرة[720].

والمتصوّرات التي تستقطب جميع السمات المفهوميّة لمصطلح الشعريّة عند جابر عصفور هي كونها «علامة العلم» و«قرينة اللغة الشارحة» و«علامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله» و«العلم الجديد»[721] و«العلم الصوري» و«العلم الكلّي للبنية العامّة (الأدبيّة)»[722] و«علم أدبي يتميّز بالتجريد»[723]. وتعريف جابر عصفور للشعريّة- وإن نحا منحى تعليميًّا- لا يخلو من توسّع

في إيراد خصائص تعريفيّة إضافيّة لا تتوفّر في كثير من الكتابات العربيّة، أو هي ردود ضمنيّة على بعض تلك الكتابات تندرج ضمن مسارات تعديليّة للمتصوّر[724].

لذلك لم يكن متصوّر الشعريّة عند جابر عصفور غريبًا عن القارئ العربي المعاصر المطّلع على الأدبيّات النقديّة الغربيّة. وهو على خلاف ما يوجد في مدوّنة أدونيس النقديّة. ولضبط مفهوم الشعريّة عند هذا الأخير مسار متشعّب يبدأ من حيث بدأ البنيويّون اللغويّون وعلى رأسهم دي سوسير الذي كثيرًا ما ينقل عنه فرزه الإيبيستيمي بين «اللسان» والكلام»[725]. وينتج عن هذا الفرز أنّ «الكلام الشعري، كلام الذات المبدعة، هو دائمًا بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان. ومثل هذا الكلام الناشئ والمنشئ معا يشوّش الكلام السّائد، ويزلزل سلطته الإيديولوجيّة»[726]. ورغم أنّ هذه النتيجة تعود بنا إلى التقسيم الثنائي بين «الكلام الأدبي» و«الكلام العادي» ما قبل جاكبسون واللسانيين الروس، فإنّ الشعريّة تستفيد مفهوميًّا، في ما يرى أدونيس، من هذا الربط البرهاني بين المنطلق والمنتهى. فهو يعتقد أنّ «هذا ممّا يوسّع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي وحدود الحساسيّة الشعريّة وحدود الشعريّة»[727]. وحدود الشعريّة عند أدونيس تتضح بذلك التمييز النوعي بين الجنسيْن الأكثر اتفاقًا بين النّاس كونيًّا، كما رأيْنا مع فريق البلاغة (مو)، ونقصد الشعر والنثر. ويعقد أدونيس صلات رياضيّة بين هذا الثنائي فيتحصّل على أربع معادلات سمّاها «طرقًا في التعبير الأدبي» وهي:

- التعبير نثريًّا بالنثر.
- التعبير نثريًّا بالوزن.
- التعبير شعريًّا بالنثر.
- التعبير شعريًّا بالوزن[728].

وغاية هذا هي البرهنة على «أنّ الوزن ليس مقياسًا وافيًا أو حاسمًا للتمييز بين النثر والشعر، وإنّ هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير، أو كيفيّة استخدام اللغة، أي في الشعريّة»[729].

نصل مع هذه النتيجة إلى التعريف الكلّي للشعريّة، كما يفهمها أدونيس. فالشعريّة هي «طريقة التعبير». غير أنّ الإشكال الأبرز في هذا التعريف يتمثّل بذلك الفرز المبدئي بين النثر والشعر كنوعيْن من أنواع «الكلام الأدبي». فهل المقصود بالشعريّة هو «طريقة التعبير الشعري دون النثري»؟ أم أنّ التمييز بين النوعيْن غير مفيد مع الدعوة إلى «النصّ الجامع»، الذي مرّ بنا مع أدونيس، وما اللجوء إلى ذلك إلّا لغاية تعليميّة وحجاجيّة اقتضتها «ثقافة سائدة» تربط بين الشعريّة والوزن؟

يكاد تحليل أدونيس لمفهوم الشعريّة يقتصر على «الشعر» دون غيره من تجلّيات «النصّ الأدبي». ففي مقال «شعريّة القراءة» يطرح سؤال «ما النصّ [الأدبي]؟» وفي إجابة عنه يقصر كلامه على «النصّ الشعري» مبرّرًا ذلك بأنّ «لهذا النصّ خصوصيّة لا تكون له هويّة إلّا بها تتمثّل بكونه عملًا لغويًّا، من جهة، وعملًا جماليًّا، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعيّة في استخدام اللغة، وطريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة»[730]. ويبدو واضحًا أنّ السمات المفهوميّة «عمل جمالي» و«طريقة نوعيّة في استخدام اللغة» و«طريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة» لا تتوفّر، في عرف أدونيس، إلّا في النصّ الشعري ولا تتوفّر في النصّ النثري. والسّبب، في ما يرى النّاقد، يكمن في أنّ «النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له، أصلًا. أمّا الشعر فيغتصب أو يفجّر هذا النّظام، أي أنّه يحيد بالكلمات عمّا وضعت له، أصلًا»[731].

يقابل أدونيس بين مصطلحيْ «الشّعر» و«النّثر» مثلما يقابل بين مصطلحَي «الشّعر» و«اللاشعر»[732]. ومن خلال ما تقدّم يتّضح أنّه يقرّب بين «النثر» و«اللاشعر». ومع ما في هذا التقسيم من حيْفٍ تجاوزته النظريّات اللسانيّة الحديثة وما نشأ عنها من شعريّات ومناهج نقديّة، فإنّه يكشف عن تشابه بين مفهوم أدونيس للشعريّة ومفهوم فريق البلاغة مو (Groupe μ) لها رغم بعض الفويرقات: فلئن كان هذا الفريق يرى الشّعر أفضل مجال (لساني وغير لساني) تتجلّى فيه الشعريّة دون إغفال للمجالات التواصليّة الأخرى، فإنّ أدونيس يراه المجال الوحيد لها. والذي يتفق فيه معهم هو أنّ هذه «الشعريّة» تستوفي مفهومها عند جاكبسون. إذ «الإبداع لا يُحدَّدُ بوظيفيّته [كذا] المنفعيّة، أو بتعبير آخر: لا وظيفة للإبداع إلّا الإبداع»[733]، و«الشعر حين يكون إبداعيًّا، أي باختصار، شعرًا تكون قيمته في ذاته، لا بالمقارنة ولا بالقياس ولا بالنسبة»[734].

يتحصّل، لدينا، أنّ الشعريّة عند أدونيس هي خصوصيّة في الشعر تجعل منه خطابًا مستقلاًّ وغايته في ذاته (Autotélique)، ويكتسبها بتوفّر أسبابها اللسانيّة (هي تلك الطريقة النوعيّة في استخدام اللغة) والدلاليّة (وهي تلك الطريقة النوعيّة في الاستكشاف والمعرفة). وهذا التعريف، مع وعينا بكونه غير وافٍ لمتصوّره التّام عند أدونيس لفصله بين المصطلح العام والمصطلح في نسخته العربيّة، كافٍ للكشف عن الملامح المميّزة لذلك المتصوّر في كتاباته. وهذا يؤدّي بنا إلى طرح مجموعة من الأسئلة الإشكاليّة منها: إلى أيّ مدى التزم أدونيس بهذا المتصوّر وهو ينقد النصّ الشعري؟ وكيف يمكن أن نحدّد أدبيّة النص «النثري» إذا كانت الشعريّة خاصّة بالشعر دون النثر؟

2- نُقلة «البنيويّة التوليديّة» إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر

لـ«البنيويّة التوليديّة» مزيّة معرفيّة قد لا نجدها في مناهج نقديّة أخرى هي «الانفتاح». فهي، من ناحية، تنفتح على «التفكير الماركسي» وما نشأ عنه من تيّارات فكريّة علميّة ومثاليّة ومناهج نقديّة اجتماعيّة، ومن ناحية أخرى، تنفتح على «المدرسة اللسانيّة السوسوريّة» وما نجم عنها من مدارس نقديّة، وخصوصًا الشكلانيّة بما هي مقابل معارض للدّراسة الاجتماعيّة. وقد انعكس هذا الانفتاح على كتابات جابر عصفور ذاته. وحاول استيعاب هذه المناهج وتلك المرجعيّات كلّها ليقدّم «البنيويّة التوليديّة» إلى القارئ العربي من صياغة المصطلح إلى نقل المتصوّر الأصل. فعرّب كتاب الماركسيّة والنقد الأدبي لـ تيري إيغلتون (Terry Eagleton) وكتاب عصر البنيويّة لـ«إديث كريزويل» (Edith Creswell) في منتصف الثمانينيات (1985). كما عرّب، بعد ذلك، كتاب النظريّة الأدبيّة المعاصرة لـ رامان سلدن (Raman Salden)، الكتاب الجامع لمناهج نقديّة مختلفة. وفي المقابل كتب مقالات وفصولًا عن «البنيويّة التوليديّة» في مناسبات مختلفة، أولاها سنة 1981، واختبر مقولاتها في بعض دراساته أهمّها «المرايا المتجاورة».

وفي الواقع، لم يكن هذا المنهج النقدي، في نسخته العربيّة، في معزل عن الخطاب النقدي العربي سابقه ولاحقه ومزامنه. فمن المعلوم أنّه سار جنبًا إلى جنب، كما الحال في نسخته الغربيّة الأصليّة، مع منهج «البنيويّة اللغويّة»[735] في خطّيْن متوازييْن لا يلتقيان إلّا في لفظة «بنيويّة» التي ستثير إشكالًا اصطلاحيًّا. كما لا يخفى عن الدّارس ما أحاط بنُقلة هذا المنهج إلى الثقافة العربيّة من ظروف سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة. واستنادًا إلى كلّ ذلك، نطرح أسئلة نراها مهمّة لتقصّي

إشكاليّات هذا المصطلح، منها: ما هي سياقات المصطلح المعرفيّة؟ وما هي متصوّراته؟ وكيف نُقلت إلى العربيّة؟

تشير دراسات كثيرة إلى تاريخ طويل للميدان العام الذي تندرج ضمنه «البنيويّة التوليديّة». فهذا المنهج يعود إلى النقد الماركسي الذي يمتح من المبادئ الاجتماعيّة الاقتصاديّة في معالجة الإبداع. وهذا النقد يعتمد على كثير من مقولات هيغل مع تطويرها بتعميقها وإكسابها ألقها العلمي والمنطقي. وتتّفق معظم الدّراسات على ثلاث مراحل تعدّ منعرجات حاسمة في تلازم الأدب والمجتمع:

- أولى تلك المنعرجات هي «تغيّر أشكال السّرد من الملحمة والدراما إلى الرواية» للتعبير عن تغيّر في مستوى طبيعة المجتمع من مجتمع بدائي يطغى عليه الباثوس[736] [الذي ينفي خصوصيّة الفرد من أجل الوحدة والجماعة. وحتّى «الخصوصيّة النموذجيّة» للفرد، الذي جعله الإبداع الشعري الملحمي في قلب العالم، ليست سوى تمثيل لنزعة رئيسيّة في المجتمع كلّه، الأمر الذي تصوّره بشكل متميّز أعمال هوميروس] إلى مجتمع برجوازي يسيطر عليه باثوس من طينة أخرى أساسه النزعة الفرديّة ويتقلّص فيه متصوّر الوحدة إلى «الطّبقة». وقد تفطّنت الفلسفة الكلاسيكيّة الألمانيّة، ممثّلة في رائدها هيغل، إلى هذا التغيّر الأدبي وعلاقته بالتغيّر الاجتماعي، دون التفطّن إلى حقيقة التناقضات الاجتماعيّة والتطوّر اللامتكافئ بين فئات المجتمع وإلى القوانين الاقتصاديّة المتحكّمة في ذلك كما رأى جورج لوكاتش[737]. كما ساهمت الآراء النظريّة للمبدعين أنفسهم، كبلزاك وغوته وغيرهما، في تشكيل ما سمّاه لوكاتش «نظريّة استبطانيّة» كانت قادرة على كشف التناقضات التي عاشها المجتمع البرجوازي الناشئ ودورها في النُّقلة من الملحمة والدراما الشعريّة القديمة إلى السرد الروائي[738].

- أمّا ثانية تلك المراحل فهي «الثورة الفرنسيّة وما جذّرته من وعي اجتماعي وفكري وأدبي جديد» رسّخ مبدأ التلازم بين المجتمع والأدب لدى مفكّري القرن التّاسع عشر ومبدعيه وفلاسفته. فلقد استطاعت الثورة الفرنسيّة أن توضّح التناقضات الاجتماعيّة التي لم تكن واضحة في عصر التنوير قبل سنة 1789. كما نشأ عنها مجتمع جديد وجمهور جديد وحاجات جديدة واحتمالات جديدة. وبقدر ما كان لهذه الثورة أثرها الثقافي العميق زمن حدوثها، كان لها الأثر نفسه عند تقهقرها[739]. فقد تشكلت قناعة بامتلاك فكرة واضحة عن طبيعة المجتمعات وعمّا تنتجه تلك

المجتمعات. وعوّضت نزعة تاريخيّة واجتماعيّة النزعة اللاتاريخيّة واللااجتماعيّة التي سادت في المجتمعات القديمة. وقد انعكست هذه النزعة على الأدب، بوصفه نتاجًا اجتماعيًّا نوعيًّا، إنتاجًا وتقبّلًا واستهلاكًا. فالأدب الذي كان يهفو إلى خلق النموذج الإنساني الأزلي بأسلوب فنّي مثاليّ راق، مال نحو الاجتماعي الحقيقي والجمال النضالي وأصبح سلاحًا للتحرّك والفهم.

- أمّا المرحلة الثالثة، فهي المرحلة التي هيمنت فيها فلسفة كارل ماركس وفردريك أنجلز، اللذين تنسب إلى أفكارهما مبادئ ما يسمّى «النقد الأدبي الماركسي». فقد كان المفكران معروفيْن بكتاباتهما السياسيّة والاقتصاديّة أكثر ممّا هما معروفان بكتابتهما الأدبيّة[740]. ومع ذلك فإنّهما يقدّران أهمّيّة الأدب في علاقته بالفرد وبالمجتمع. وقد لا تكمن طرافة أفكارهما في تلك المفاهيم الأدبيّة والإشارات إلى الأدب التي تتخلّل كتاباتهما، بقدر ما تكمن في ما قدّماه من تفسير اقتصادي للتناقض الاجتماعي في تاريخ البشريّة وانعكاسه على الفنّ[741]. ولقد عُدّ فهم ماركس وأنجلز لتلك العلاقة بين الاجتماعي والاقتصادي والثقافي فهمًا ثوريًّا للتاريخ.

لقد كشف هذا التاريخ عن سياق مخصوص لمصطلح «البنيوية التوليدية»، وهو سياق قد يختلف عن سياق ظهورها في النقد العربي. وهذا أمر قد ينزاح بالمصطلح عن متصوراته الأصول. ويبدو لنا تحليل صيغة المصطلح أفضل مدخل لدراسة متصوّراته في العربية. فالمصطلح لا يتمكّن في ثقافة ما إلّا إذا مرّ بعمليّة «غربلة مصطلحيّة شكليّة» تنهج نحو استصفاء المناسب من الألفاظ المعبّرة عن المتصوّرات وإقصاء غير المناسب. وهذه العمليّة قد تكون خفيّة لا تتجاوز مرحلة الاجتهاد الذهني أثناء الصياغة، وقد تكون ظاهرة في مستوى المنجز النصّي من كتابات باحث واحد أو أكثر. ومصطلح «البنيويّة التوليديّة» من بين المصطلحات التي شهدت، أثناء نُقلتها إلى العربيّة، هذه العمليّة حتّى دلّت صياغتها اللفظيّة على متصوّراتها الأساسيّة.

فقد شهد مصطلح «البنيويّة التوليديّة» مخاضًا عسيرًا في النقد العربي المعاصر حتّى استقرّ على هذا اللفظ. والمصطلح من اقتراح جابر عصفور الذي اختاره بديلًا لمصطلحات أخرى هي: «الهيكليّة الحركيّة» و«البنيويّة التكوينيّة» و«البنيويّة التركيبيّة». وهو المقابل الذي اختاره المعرّب للمصطلح الفرنسي (Structuralisme Génétique). وتعود هذه الترجمة إلى سنة 1981 حين نشر جابر عصفور مقالته المعنونة بـ«عن البنيويّة التوليديّة: قراءة في لوسيان جولدمان». في حين تعود بعض الصياغات المصطلحيّة الأخرى إلى ما قبل سنة 1972، في ما يذكر جابر عصفور

نفسه. أمّا بعضها الآخر فظهر بعيد نشر عصفور لمقالته المذكورة آنفًا. فهو يعتقد أنّ مصطلح «الهيكليّة الحركيّة»، «اجتهاد مصري انتقل إلى تونس في دراسة محمّد رشيد ثابت عن البنية القصصيّة ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، وهي الدراسة التي نال بها شهادة الكفاءة من الجامعة التونسيّة تحت إشراف المنجي الشملي في تشرين الأول/أكتوبر 1972»[742].

ورغم ورود مصطلح «الهيكليّة الحركيّة» في كتاب رشيد ثابت، فإنّه لا يبدو من المصطلحات الثابتة المتمكّنة في الخطاب النقدي في تونس. إذ نجد في بعض الكتابات النقديّة مصطلح «المنهج الهيكلاني التوليدي»[743]، ومصطلح «البنيويّة التكوينيّة»[744]. وتعدّد الدّال، في مقابل ثبات المدلول، يعود، في ما نرى، إلى ثانويّة منهج غولدمان مقارنة بالمنهج البنيوي «الشكلاني» الذي راج في البحوث الأدبيّة الجامعية وغير الجامعيّة في تونس. ومع ذلك فقد رضي بعض الدارسين التونسيين بصياغات شائعة، سواء في المشرق أو في المغرب، رغم المطاعن عليها كمصطلح «البنيويّة التكوينيّة». تلك المطاعن هي التي ذكرها جابر عصفور لتبرير تخلّيه عن ترجمة المصطلح الغربي بهذه الصيغة التي قد توحي بمتصوّريْ «النّشأة» و«التكوين من العدم» على غرار ما يوحي به المصطلح الديني في الكتب المقدسة. وهذان المتصوران لا علاقة لهما بمتصور «التولّد الطبقي الاجتماعي» الذي تشير إليه الدلالة الاصطلاحيّة لمنهج غولدمان[745]، بل هما أقرب إلى متصورات ما يسمّى بـ«النقد التكويني» (La Critique génétique) الذي «يتّخذ [...] موضوعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة تولّده، وهو ينطلق من فرضيّة تقول إنّ العمل الأدبي، عند اكتماله المفترض، يظلّ حصيلة عمليّة تكوّنه»[746]. ولكنّ صياغة «بنيويّة تكوينيّة»، رغم ما فيها من إشكاليّات اصطلاحيّة، هي أكثر شيوعًا من صياغة «بنيويّة تركيبيّة» التي ارتبطت بدارس واحد، حسب ما يفهم من كلام جابر عصفور، هو جمال شحيد[747].

تُحْسَبُ لجابر عصفور صياغة مصطلح «البنيويّة التوليديّة» كما يحسب له وعيه بتلك الصياغة. وهو وعي راعى المحاولات السّابقة، واللاحقة عند المراجعة، في ثُقلة المصطلح من جهة، وحاول مراعاة المدلول الحقيقي الأصلي لذلك المصطلح من ناحية أخرى. ونعتقد أنّ هذا الأمر ساهم فيه، بشكل من الأشكال، تفسير تيري إيغلتون لصياغة المصطلح حين قال: «ويطلق جولدمان على منهجه النقدي اسم «البنيويّة التوليديّة»، ومن المهمّ أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين [يقصد اللفظين المركّبين للمصطلح]، فالمنهج «بنيوي» لأنّ اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصّة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها [...] والمنهج

«توليدي» لأنّه يركز على الكيفيّة التي تتولّد بها هذه الأبنية العقليّة على المستوى التاريخي، أي يركّز- إذا شئنا الدقّة- على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخيّة التي تولّدها»[748].

ورغم ذلك فإنّ مجهود جابر عصفور في التعريف بهذه النظريّة النقديّة التي قدّمها لوسيان غولدمان انحصر في تقديم متصوّر واحد مركزي هو متصوّر «رؤية العالم». فما هو مفهوم «رؤية العالم» كما بدا في كتابات غولدمان؟ وما أثر هذا المصطلح في النقد العربي المعاصر، عامّة، وفي كتابات أدونيس وجابر عصفور، بخاصّة؟

لقد تأثّر لوسيان غولدمان بأستاذه جورج لوكاتش فاستفاد من أفكاره ونظريّته حول علاقة الفنّ بالواقع. كما تأثّر بما كتبه جان بياجيه في كتابه البنيويّة فاستفاد من بعض مصطلحاته. فهو «يشترك مع أستاذه في مجموعة من المفاهيم الأساسيّة مثل مفهوم «البنية الدالّة» ومفهوم «الوحدة الشاملة» ومفهوم «الوعي الممكن» ومفهوم «التشيؤ»[749]. وقد تفاعلت هذه المصطلحات «التاريخيّة الاجتماعيّة» مع مصطلحات «معرفيّة» مرادفة لها صاغها جان بياجيه من قبيل «الكلّيّة» و«الانتظام الذاتي» ومصطلح «التولّد»، كما تفاعلت مع غيرها من المصطلحات «السيكولوجيّة» ذات المرجعيّة الفرويديّة[750] لتكشف عن متصوّر رأس في البنيويّة التوليديّة هو «رؤية العالم». فما هو مفهوم هذا المصطلح؟ وكيف نقله النقاد العرب المعاصرون؟

يعرّف غولدمان «رؤية العالم» في كتابه الإله الخفيّ بقوله: «إنّ رؤية العالم هي تحديدًا مجموعة من الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تضمّ أعضاء مجموعة ما (تكوّن في الغالب طبقة اجتماعيّة) وتجعلها في تعارض مع مجموعات أخرى»[751]. وليس بعيدًا من هذه الترجمة عرّب جابر عصفور تعريف «رؤية العالم»[752] معتمدًا الترجمة الإنكليزيّة. ومزيّة هذا التعريف تكمن في قدرته على فصل المتصوّر الذي يحيل عليه عن متصوّرات أخرى مجاورة كـ «الإيديولوجيا»[753]، وقدرته على الإيحاء بمتصوّرات فرعيّة تتشابك في جهاز مفهومي حاول جابر عصفور أن يلمّ به من خلال حصر خصائص نوعيّة تحدّد هويّة المصطلح (Caractéristiques Identifiantes du Terme) هي:

- الخاصيّة الأنطولوجيّة (Caractéristique Ontologique): فرؤية العالم «هي كيان وجودي (أنطولوجي) قارّ داخل العمل الأدبي وخارجه في آن»[754]. وتتّضح هذه الخاصّيّة بعبارة أخرى تتردّد عند جابر عصفور هي أنّ رؤى العالم «أبنية متولّدة ومولّدة في الوقت نفسه»[755].

والوقوف على متصوّرَي «التولّد» و«التوليد» في مفهوم «رؤية العالم» يخفّف من وطأة المفارقة الكائنة في التقابل الدلالي بين «التواجد داخل العمل الأدبي» و«التواجد خارجه» في آن. فرؤية العالم «تتوسّط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه والأنساق الأدبيّة والفنيّة والفكريّة التي تحكمها هذه الرؤية وتولّدها»[756]. فهي، من ناحية العمل الأدبي، تكمن وراء كلّ عمليّة خلق ثقافي وتتحكّم فيها. وهي من ناحية الواقع الاجتماعي، لا تفارق منشأها الطبقي. إنّها «بنية متوسّطة» كامنة في سلسلة بنى ثلاثيّة الأقطاب: فهي ناشئة عن «البنية الاجتماعيّة» ومساهمة في نشأة «البنية الأدبيّة». فالعمل الفنّي، في ما يرى غولدمان، ليس عملًا فرديًّا موكولًا إلى مواهب الأشخاص وعبقريّتهم الخارقة، وإنّما هو حصيلة وعي طبقي تكفّل رجال عظام بتجسيده في أعمال فنّيّة تعبّر عن مشاعر أفراد الطبقة التي ينتمون إليها، وعن طموحاتهم وأفكارهم.

غير أنّ الخاصيّة الأنطولوجيّة لهذا المصطلح لا تتحقّق بعقد ذلك الجوهر علاقة مع غيره من الجواهر والمتصوّرات دون تحقّق كينونته الذاتيّة. لذلك عُرّفت «رؤية العالم» تعريفًا ذاتيًّا. ومن السّمات المفهوميّة الأنطولوجيّة الأساسيّة في تعريف «رؤية العالم» كونها «بنية متلاحمة». وتفسير ذلك أنّ هذه «الرؤية» كلّ مشتمل على أجزاء. وهذا الكلّ لا يمكن أن يُختزل في أجزائه المتناثرة أو المنعزلة، بل «يرتدّ معناه إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء»[757]. فلا معنى للجزء دون المجموع. ولا يتحقّق المجموع دون الأجزاء[758].

كما تّعرّف «رؤية العالم»، في هذا الإطار، بكونها «بنية وظيفيّة»[759]. «ويعني الفهم الوظيفي للبنية أن الذات الفاعلة تواجه عالمًا اجتماعيًّا مبنيًا، بدوره، لكن على نحو يؤدّي إلى التعارض بين طموحات الذات وعلاقات هذا العالم. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم، المستقلّة الموجودة سلفًا، والذات أبنية جديدة تتولّد من التعارض. وهي أبنية تسعى بها الذات إلى حلّ مشكلها، وخلق توازن جديد يمكّنها من الاستمرار في العالم»[760]. فبين الشعور بالنقص والرغبة في تجاوز النقص تنشأ رؤية العالم التي تعبّر عن وعي طبقي فعلي يتجسّد في مشاعر محدّدة ووعي آخر ممكن يجسّد الطموحات الطبقيّة.

- الخاصيّة الاقتصاديّة- الاجتماعيّة (Caractéristique Éco - Sociale): يولي غولدمان الوضع الاقتصادي أهميّة موروثة عن الفكر الماركسي. فقد جعل لكلّ طبقة رؤية خاصّة للعالم تختلف عن رؤية بقيّة الطبقات. فكلّ «وضع اقتصادي» يولّد «واقعًا اجتماعيًّا» معيّنًا. وينشأ

عن ذلك الواقع «وعي جماعي» هو بمثابة البنية الفكريّة الخاصّة بالطبقة دون غيرها. ولا أهمّيّة لـ«الوعي الجماعي الطبقي»، ولا يرقى إلى مفهوم «رؤية العالم» أو يساهم في تشكيلها إذا لم يتجاوز «الوعي بالحاضر»، وهو ما به يكون «وعيًا فعليًّا» (Conscience Réelle)، إلى «الوعي بالمستقبل»، وهو ما به يكون « وعيًا ممكنًا» (Conscience Possible). وهذا النوع من الوعي يرتبط بـ«التصورات التي تطرحها الطبقة لتحلّ مشكلاتها وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات»[761]. غير أنّ ارتقاءه نحو «رؤية العالم» مشروط، أيضًا، بتميّزه بـ«التلاحم الدّاخلي» و«التجانس» و«الشموليّة».

- الخاصيّة النفسيّة- الاجتماعيّة (Caractéristique Psycho - Sociale): ألحّ غولدمان على أنّ «رؤية العالم» تنتج من ذات جماعيّة فاعلة تجاوز الذات الفرديّة وتحتويها. وبرّر ذلك بأنّ تجربة الفرد، منعزلةً، قصيرةٌ ومحدودةٌ جدّا بحيث لا تقدر على بناء «وعي اجتماعي طبقي» يعبّر عن أفكار المجموعة وطموحاتها ومشاعرها. بل غاية ما تقدر عليه هو التعبير عن أفكار الفرد وتصوّراته وطموحاته، أي تشكيل جزء من رؤية طبقته الاجتماعيّة للعالم. فرؤية العالم قرينة الوعي الجماعي، ضرورةً. على أنّ «الوعي»، في عرف غولدمان، ليس هو «الوعي»، في تصوّر فرويد، لأنّه يتمثّل بما يقول جابر عصفور، «في بنية فكريّة وشعوريّة وسلوكيّة، تعمل في أفراد الطبقة أو المجموعة الاجتماعيّة عملًا أشبه بعمل الأنسقة أو الأنشطة البيولوجيّة التي تحكم سلوكنا»[762]. كما أنّ البعد الجماعي الذي أصبغه عليه غولدمان لا يماهيه مع مصطلح «اللاوعي الجمعي»(L'inconscient Collectif) كما حدّده كارل يونغ. فلئن يعرّف «اللاوعي الجمعي» عند يونج بكونه جانبًا من اللاشعور أكثر عمقًا من اللاشعور الفردي، ويحتوي على صور ونماذج قديمة (Archétypes) مكوّنة لرصيد مشترك بين جميع أفراد البشريّة»[763]، فإنّ «الوعي الطبقي»، كما يعبّر عن ذلك جابر عصفور، «وعي ضمني جماعي له وجود محدّد، يتمثّل بنسق من التصوّرات المتلاحمة تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجعلهم يشعرون ويفكّرون ويسلكون بطريقة معيّنة، في لحظة تاريخيّة محدّدة وليس في مطلق الزمان، وتبعًا لعلاقات اجتماعيّة محدّدة وليس تبعًا لنماذج عليا ذات طبيعة مطلقة»[764]. إنّه، إذًا، وعي محدّد في الزمان والمكان والأشخاص.

إنّ متصوّر «رؤية العالم» في علاقته بمتصوّر «البنيويّة التوليديّة»، خصوصًا، ومتصوّر «النقد الاجتماعي»، عموما، يطرح سؤالًا حول نقلته إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر وحول مقبوليّة كلّ هذه المتصوّرات عند كلّ من أدونيس وجابر عصفور.

ونقصد بـ«المقبوليّة» ما يتجاوز مجرّد التقبّل الآلي، فهمًا وإجراءً، إلى النّقد والوقوف على حدود المتصوّر (Les Limites du Concept). وهذا المتصوّر الذي نضبطه للمقبوليّة فرضه واقع الخطاب النقدي عند أدونيس وجابر عصفور. فلئن ظهر في كتابات الناقديْن العربييْن انجذاب واضح نحو مقولات «النقد الاجتماعي» إجمالًا، ومقولات «البنيويّة التوليديّة» خصوصًا، فإنّهما لا يستنكفان من إبداء مواقف نقديّة تكشف عن مواطن الاتصال والانفصال بين كتاباتهما وتلك المقولات. فمن تقاريض أدونيس للفكر الماركسي، مثلًا، قوله: «لقد فتح ماركس أفقًا عظيمًا للفكر الحديث»[765]. وفي المقابل يقول عنه: «ما يهمّني في فكر ماركس ليس «الصراع الطبقي» ولكن فكرة زوال الدولة [...] أمّا الأفكار الماركسيّة حول الأدب والمجتمع والاقتصاد والصراع الطبقي فقد شاخت وولّى زمانها»[766]. وقد تتّخذ هذه العلاقة المراوِحَة بين الاتصال والانفصال، شكلًا آخر يتمثّل بتبنّي مقولات واحد من المنظِّرين، أو أكثر، دون التنصيص عليه، أو عليهم، حتّى ليعتقد القارئ أنّ تلك المقولات هي خلاصة تجربة أدونيس في الحياة والأدب. ومثال ذلك قوله: «تنزع أعمالي إلى تجاوز التفاصيل للوصول إلى كلّ. والكشف عن المرئي واللامرئي في آن معًا. فإذا لمحت تفصيلًا ما فإنّما ألمحه داخل كلّ، وضمن علاقته مع الأجزاء الأخرى من الكل»[767]. وفي قوله: «إنّ الواقع كلّيّ، فما يظهر وما يخفى في العالم هو ما نسمّيه الواقع»[768]. تردّنا هذه الأقوال والمتصوّرات إلى مصطلحات «الكلّيّة» و«التلاحم» و«الواقع الاجتماعي الظاهر» و«الواقع الاجتماعي الخفيّ» عند كلّ من لوكاتش وغولدمان.

لا يتعلّق الأمر، هنا، بـ«اغتصاب فكري» إذا ما وضعناه في سياق الجدل بين «التأثّر الآلي» و«التجاوز». فالإيمان بتشظّي متصوّر «الواقع»، إلى مظهر وجوهر، طوّعه لوكاتش للكشف عن «البنية الفوقيّة» لطبقة من الطبقات، كذلك الأمر بالنسبة إلى العلاقة بين «الجزء» و«الكل» وبين الأجزاء فيما بينها عند غولدمان. أمّا أدونيس، وهو يتعامل مع متصوّري «الواقع» و«الكلّيّة»، فقد تجاوز مفهوم «الطبقة الاجتماعيّة» إلى مفهوم «الكونيّة الإنسانيّة» فـ«الكونيّة الإبداعيّة» التي تتجاوز إشكاليّات الثنائي المتقابل: الغرب والشرق. وهذا الأمر بدا أكثر وضوحًا في كتاباته المتأخرة التي تنزع منزعًا ثقافيًّا يتجاوز مجرّد البرهنة على تلاحم الأجزاء (الدين والسياسة والأدب) المشكّلة

لـ«البنية الفوقيّة» في الثقافة العربيّة، كما تجلّى في «الثابت والمتحوّل» بخاصّة، إلى البرهنة على تلاحم الأجزاء (الشرق والغرب) في «الكليّة الإنسانيّة» من خلال إقصاء الدين والسياسة وتفعيل الإبداع.

تختلف مقبوليّة «النقد الاجتماعي»، عامّة، و«البنيويّة التوليديّة» بخاصّة، عند جابر عصفور بعض الاختلاف عن مقبوليّتها عند أدونيس. فلئن كانت المقولات العامّة مشتركة بينهما، فإنّ الاختلاف يكمن في مدى التزام الواحد منهما بنظريّة واحدة، أو منهج، من نظريّات النقد الاجتماعي بما يقتضيه الالتزام من إحاطة بمقولات النشأة وما يطرأ عليها من تحوّلات وتطوّر. ثمّ يكمن الاختلاف، أيضًا، في مدى التزام الواحد منهما بإجراء ذلك المنهج وتطبيقه في أعماله النقديّة. والأهمّ من ذلك كلّه يكمن الاختلاف بين أدونيس وجابر عصفور في قراءة الواحد منهما للمنهج الذي يختاره ونقده له. وواضح ممّا سبق أنّ أدونيس لا يهتمّ كثيرًا بردّ المقولات إلى أهلها من أعلام النقد الاجتماعي. ونادرًا ما يصرّح بمرجعيّاته النقديّة وبأصحابها. وفي المقابل نجد جابرَ عصفور يولي أهمّيّة كبرى لقراءة مرجعيّاته النقديّة قراءة نظريّة ممحّصة جنبًا إلى جنب مع اختبارها تطبيقًا. إذ هو لم يكتفِ، في معظم أعماله ذات المرجعيّة النظريّة الاجتماعيّة، بتقصّي العلاقة الجدليّة بين «البنية التحتيّة» و«البنية الفوقيّة» في الثقافة العربيّة منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا الرّاهن، مطوّعًا لذلك مناهج نقديّة مختلفة المشارب ومتضاربة المقولات أحيانًا، بل تجاوز ذلك إلى قراءة تلك المناهج تأريخًا وتحليلًا وتعليلًا ونقدًا. وهذا أمر جليّ في قراءته لمنهج «البنيويّة التوليديّة». وقد كشف بعض ما سبق جزءًا منه. لكنّنا في حاجة، هنا، إلى تبئير آرائه النقديّة التي تكشف عن حدود «البنيويّة التوليديّة». والحقّ أنّ هذه الآراء الناقدة تجاورت مع معطيات التعريف في مقاله «عن البنيويّة التوليديّة: قراءة في لوسيان جولدمان»[769]. ولم يقتصر دور جابر عصفور فيها على ترديد ما اشتهر من انتقادات الغربيين، من داخل النقد الاجتماعي وخارجه، لمنهج غولدمان ترديدًا مجملًا قد ينمّ عن قلّة اطّلاع، بل تجاوز ذلك إلى تفصيل المجمل وتوضيح الغامض، من جهة، والوقوف على الإشكاليّات والحدود الحقيقيّة، من جهة ثانية. وقد دارت انتقادات الدّارسين الغربيّين تلك حول ثلاث نقاط أساسيّة، هي:

- كيفيّة تجسيد «رؤية العالم» فنّيًّا عند طبقة من الطبقات الاجتماعيّة.

- البعد الجماليّ في الأثر الفنّيّ وعلاقته بالبعد الاجتماعي فيه.

- أهمّيّة مفهوم «التلاحم» في الأثر الفنّي.

تردّ هاته الإشكاليّات في «البنيويّة التوليديّة» إلى قضيّتيْن أساسيّتين في النقد الأدبي هما «علاقة الفرد المبدع بالنصّ الأدبي» و«جماليّة النصّ الأدبي». فمعلوم أنّ النقد الاجتماعي، في كثير من نظريّاته الأولى، جرّد الكتّاب من عبقريّتهم الفذّة المعزولة عن الواقع الاجتماعي وأقصى الإله أبولو ملهم الشعراء من خلال إعادة طرح سؤال «من يكتب؟». ولكنّه في المقابل وقع «في فخّ تشييد النصب لعظماء الأدب»[770]، فأوكل مهمّة التعبير عن رؤية العالم تعبيرًا موفّقًا إلى الكتّاب العظام دون غيرهم بحيث لا نظفر بتلك الرؤية إلّا بتوفّر أولئك العظماء. «أي أنّ الآثار الأدبيّة تعكس ظروفها التاريخيّة، لا عكسًا آليًا، وإنّما على سبيل التمثيل والمضارعة، فالكتّاب العظام الذين يمثلون عصورهم، حسب [غولدمان] هم أولئك الذين يعبّرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي»[771]. وقد عبّر غولدمان عن هذا الرأي في مواقع كثيرة ومتفرّقة من كتاباته[772]. لذلك لجأ، كما فعل أغلب أعلام النقد الاجتماعي في تأكيد هذا الرأي، إلى «نصوص-منارات» (Textes - phares)، كما سمّاها واحد من أعلام النقد الاجتماعي هو بيير باربريس[773]، معظمها من المسرح والرواية في مقابل إقصاء نصوص أخرى شعريّة خاصّة. لكن، كيف نحصل على كاتب عظيم يعبّر عن رؤية طبقته للعالم؟ أو كيف تكون الذات «فاعلة»، بعبارة غولدمان، حتّى تصنع نصًّا أدبيًّا «رائعًا» و«خالدًا»؟

لقد شغلت هذه القضيّةُ جابرَ عصفور عند قراءته للوسيان غولدمان. وقد حاول توضيح ما غمُض منها للقطع مع هذا المطعن بالتشديد، من وجهة نظر بنيويّة توليديّة، على شروط «القيمة الجماليّة» للأثر، من جهة، وشروط «تميّز الأديب الفرد»، من جهة أخرى. فوصل بين قدرة الأثر على تحقيق «التجانس الشّامل في تجسيد رؤية العالم» وبين «العظمة الأدبيّة». قال: «رؤية العالم على هذا النحو [كونها وسيطًا بين الحياة الماديّة والأثر الفنّي] هي التي تمكننا من فهم الكلّ أو التجانس الشامل الذي يحدّد الروائع الأدبيّة في مقابل الأعمال الأدبيّة الأقلّ أهميّة، لأنّ الأعمال الأخيرة أقلّ تجانسًا في تجسيدها رؤية العالم»[774].

ويمكن أن نتبيّن وجهًا من عظمة الأديب، من خلال هذا الشرط، يتمثّل بقدرته على بناء عمل أدبي متلاحم في الوقت الذي يكون فيه واعيًا بذلك التلاحم: «لأنّ العمل الأدبي الحقّ ينطوي على تلاحم داخلي وإلّا لم يشكّل بنية. لكن هذا التلاحم الداخلي لن يتحقّق ما لم يصل إلى درجة عالية من

إدراك التلاحم في بنية وعي العالم نفسها»[775]. إنّ عظمته رهينة قدرته على كسب رهان التجاوب بين «العالم الذي يصوغه أدبيًّا» و«رؤية العالم»، من ناحية، وبين ذلك «العالم المصاغ» و«الوسائل الأدبيّة المستخدمة في صياغته».

على أنّ هذه القدرة على تحقيق ذلك «التجانس الشامل» تقتضي شرطًا أساسيًّا من شروط تميّز الأديب هو قدرته على تجاوز «الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكتشف فيه ويصوغ منه بنية العمل الأدبي التي تصبح دالًا يفضي مدلوله إلى رؤية العالم». فعبقريّة الأديب، إذًا، انعرجت نحو الأرض بعد أن كانت مصّعّدة في السماء. وتقيّدت بقدرته الإدراكيّة على استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعي الجماعي، لا بقدرته على استحضار توابع وزوابع أو خضوعه لقوى متعالية. إنّها عبقريّة واقعيّة شحنت مصطلح «الأديب» بمتصوّر جديد عبّر عنه جابر عصفور بقوله: «إنّ الأديب هو الإنسان الذي يصل إلى إدراك هذه الرؤية [رؤية العالم] في الوقت الذي يخلق فيه شكلًا ملائمًا، يتخلّق من خلاله هذا العالم المتعين الثريّ بوفرته الحسيّة من الكائنات والأشياء المتخيّلة، والثريّ بوحدته الداخليّة التي تصنع للعمل بنيته الخاصّة»[776].

لا شكّ في أنّ تعريف «الأديب»، في البنيويّة التوليديّة، مسألة اقتضتها النظرة إلى مفهوم «الأدب» ذاته. ومعلوم أنّ هذا المفهوم الأخير مثّل مركز اختلاف بين البنيويّة التوليديّة والبنيويّة الشكليّة على الأقلّ. وهو اختلاف جسّدته قراءة كلّ من رولان بارت ولوسيان غولدمان لمسرحيّة فيدرا لراسين، ودار حول «وظيفة النصّ الأدبي». فبين مواجهة نظام مغلق من الدلالات ومجاوز للزمان يقع بين الناقد والعمل، وهو ما تنادي به البنيويّة الشكلانيّة، وبين مواجهة نظام متولّد ما بين النصّ والمجموعة الاجتماعيّة التي أنتجته، وهو ما تنادي به البنيويّة التوليديّة، يكمن الخلاف حول «طبيعة النصّ ووظيفته». ولئن تمسّك الشكلانيّون، أثناء هذا الخلاف، بمبدئهم في التعامل مع النصّ، فإنّ أعلام النقد الاجتماعي من إحيائيّي الهيجليّة، من ماركس وإنغلز إلى غولدمان، يقرّون أحيانًا بأنّ «الحقيقة الجماليّة» قد تستقلّ بوجودها عن «الحقيقة الاجتماعيّة»[777]. وهذه هي النقطة الثانية من النقاط الثلاث التي أشرنا إليها أعلاه.

ورغم أنّها من المطاعن الكبرى على «النقد الاجتماعي» بعامّة و«البنيويّة التوليديّة» بخاصّة في الخطاب النقدي الغربي، فإنّ جابرَ عصفور لا يعرّج عليها. بل اهتمّ بمطعن آخر هو «مفهوم التلاحم في النصّ الأدبي» مستندًا إلى أعمال بيير ماشيري وجوليا كريستيفا. وهذان

الباحثان عابا على «البنيويّة التوليديّة» إلحاحها على «قطب التلاحم والوحدة»، وحده، دون «قطب التنوّع». والإلحاح على ذلك القطب الأوحد يجعل من «الحقيقة الجماليّة» مبتورة، لأنّ تلك الحقيقة «تظلّ منطوية على قطبين للصراع وإلّا انتفى الصراع ذاته. والتركيز على الوحدة والتلاحم يقلّل من وزن قطب التنوّع إلى أبعد حدّ، ومن ثمّ الصراع ولذلك تبدو الوحدة نفسها وحيدة الجانب، غير جدليّة، وذلك بالقدر الذي يبدو به التلاحم نوعًا من التمسك ببنية ساكنة تقوم على مركز أو مراكز ثابتة»[778]. على أنّ الطعن في مقولات البنيويّة التوليديّة تجاوز انتقاد العلل إلى التشكيك في انطولوجيّة المتصوّرات ذاتها. فبيير ماشيري يشكّك في متصوّر «الوحدة الشاملة المتجانسة»، المتصوّر المحوري في البنيويّة التوليديّة، معلّلًا شكّه بوجود علاقة خفيّة بين النصّ الأدبي والأيديولوجيا نقف عليها من خلال ما يصمت عنه النصّ لا من خلال ما ينطقه، أي نشعر بها في فجوات النصّ. «وما دام النصّ ينطوي على هذه الثغرات والصوامت فإنّه يظلّ غير متكامل، دائمًا، لا يكشف عن وحدة شاملة متجانسة أو متلاحمة وإنّما عن صراع المعاني المتضاربة في علاقاته»[779].

يبدو جابر عصفور مساندًا للمواقف المسائلة للبنيويّة التوليديّة. وقد عبّر عن مساندته صراحة في مطلع العنصر الذي عنونه «مساءلة البنيويّة التوليديّة»، عندما قال: «قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان إنّ التركيز على التلاحم والوحدة في النظر إلى طبيعة رؤية العالم يمكن أن يكون بمثابة تناقض في التفكير عند مفكر جدلي مثل جولدمان»[780]. وهذا القول من العلامات الدالّة على مدى «مقبوليّة المناهج النقديّة الغربيّة»، متصوّراتٍ وبنيةً وغايةً، عند النقاد العرب المعاصرين. لكنّنا نلاحظ بجلاء أنّه مدى ليس ببعيد حملتهم إليه مجهودات غربيّة أخرى لا مجهودات فرديّة. ومع ذلك فإنّ مجرّد الإحاطة بالمنهج وبحدوده مهمّ في نُقلة المصطلح.

خاتمة الفصل الثاني

تطرح نُقلة المصطلح الغربي إلى النقد العربي المعاصر جملة من القضايا بعضها يتصل بعلاقة النّاقد العربي مع المصطلح الذي نقله من حيث منهج النقلة ووظيفته حضاريًّا ومعرفيًّا. ويتصل بعضها الآخر بعلاقة أجزاء المصطلح المنقول بعضها ببعض.

ويمكن أن نحصر هذه القضايا في إثنتيْن أساسيّتين هما «إشكاليّة تنوّع الذخيرة المصطلحيّة المنقولة في النقد العربي المعاصر» و«إشكاليّة تجانس الذخيرة المصطلحيّة النقديّة المنقولة». وتعود هاتان الإشكاليّتان إلى جملة من الإشكاليات الفرعيّة أهمّها:

- «الجمع المفارقي» بين خطابين مختلفيْن هما الخطاب الأدبيّ الغربيّ والخطاب النقديّ الغربيّ رغم تباعدهما، أحيانًا، وتضاربهما. فالجمع بين «النظريّة الأدبيّة الرومنطيقيّة»، مثلًا، و«النظريّات المادّيّة التاريخيّة» ممثّلة بـ«الواقعيّة الاشتراكيّة» عند لوكاتش أو «البنيويّة التوليديّة»عند غولدمان، لا يستقيم من وجهة نظر نقديّة اجتماعيّة فسّره لوكاتش نفسه في العنصر الذي عنونه بـ«شعر السيادة الحيوانيّة الروحيّة» من كتابه «الرواية»[781].

- «الانحياز الإيديولوجي» إلى منهج دون آخر ونظريّة دون أخرى. والغريب أنّ هذا الانحياز يكون متأخّرًا عن تاريخ ظهورها في مظانّها. فـ«الشعريّة»، التي تحضر لفظًا وبعض متصوّراتٍ في كتابات أدونيس، و«البنيويّة» بشكليها الشكلاني والتوليدي، التي تحضر حضورًا متكاملًا في كتابات جابر عصفور، نجمتا في أعمال النّاقدَيْن بعد أفول نجمهما في الغرب. وإذا ما تجاوزنا الإشكاليّات التاريخيّة للمصطلح المنقول إلى العربيّة وقفنا على إشكاليّات أخرى لـ«الانحياز» أهمّها الإشكاليّة الإيديولوجيّة. فما الدّافع إلى الانحياز؟ أهو بحث عن توازن مفقود في النقد العربي بخاصّة، وفي الوضعيّة الأنطولوجيّة العربيّة بعامّة؟ أيمثّل الانحياز إلى منهج معيّن ذي خلفيّة أيديولوجيّة ردّة فعل فكريّة على هيمنة مناهج أخرى ذات خلفيّة أيديولوجيّة معارضة فيتحقّق

التوازن المفقود؟ وإلّا فلمَ تخلّى النّاقدان، في كتابتهما المتأخرة، عن المناهج القابلة للتأويل الأيديولوجي وبحثًا عن منهج إنساني كوني قوامه «العالميّة»؟

- «التصرّف المفهومي» في متصوّرات المصطلحات. وقد يكون دافع هذه العلّة هو ما أشرنا إليه من بحث عن توازن نقدي مفقود. فوجود متصوّر لـ«الشعريّة» في الثقافة العربيّة الإسلاميّة وغياب المصطلح دفعا أدونيس إلى توليد مصطلح «الشعريّة العربيّة». وغياب متصوّر «قصيدة النثر» ومصطلحها دفع أدونيس، كذلك، إلى توليد «قصيدة النثر العربيّة». وتبعات هذه العلّة يقف عليها الدّارس عند تتبّع «مقبوليّة» هذه المصطلحات الهجينة في النقد العربي المعاصر.

إنّ هذه العلل تُفقد «الذخيرة المنقولة» وحدتها وشموليّتها وتجانسها وهو أمر قد يؤثّر سلبًا في وحدة الذخيرة المصطلحيّة الكلّيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

خاتمة القسم الأوّل

إنّ دراسة «الذخيرة المصطلحيّة النقديّة العربيّة المعاصر»، كما بدا بعضها في كتابات أدونيس وجابر عصفور، كشفت عن إشكاليّات بعضها يتعلّق بالنّاقديْن، ثقافةً وكفاءة واختيارًا، وبعضها يتعلّق بالمادّة المصطلحيّة، نشأةً وطبيعةً، إضافة إلى أنها كشفت، وهو مهمّ، عن علاقة النّاقدَيْن بها وعن طبيعة مرحلة حرجة في تاريخ النّقد العربي. فَلاَحَ لنا، ونحن نراقب فعل النّاقد وهو يتعامل مع المصطلحات القديمة بشقّيْها المرفوض والقابل للتجديد ومع المصطلحات الغربيّة الحديثة، أنّ هذا النّاقد يتحمّل أعباء لغة تتجدّد وتجدّدها رهين مساهمة مثقّفيها وعلمائها. فرأينا أدونيس وجابر عصفور يراجعان التّراث الأدبي والنقدي العربيَيْن، ما يزيد على نصف قرن، وينفتحان، وإن بدرجات متفاوتة، على ثقافات أخرى بأيديولوجيّاتها وفلسفاتها ونظريّاتها الأدبيّة وسياساتها، فيقرآن ويحلّلان وينقلان وقد يتصرّفان في المنقول. وجليّة، في هذا الجهد «العضويّ»، مواقفهما الرّافضة حينًا للمصطلح «المهجور» غير المناسب للمرحلة الراهنة، والمسوّغة للمصطلح «المراوح» بين الأصالة والمعاصرة، والمتبنّية للمصطلح المنقول. وهما، في كلّ ذلك، يصرّحان بأسباب تلك المواقف وإن كانت أسبابًا تمسّ وجدان الأمّة العام ومسلّماتها. ولكنّهما، في المقابل، لم يقدرا على التخلّص من رواسب إيديولوجيّة خفيّة كانت توجّه رفضهما وقبولهما للمادّة المدروسة ولمصطلحاتها. فتحيّزَ الناقدان إلى رؤية أدبيّة أو نقديّة دون أخرى، وإلى أيديولوجيا دون سواها، وإلى فلسفة دون غيرها. ولكنّهما لم يتركا ما لم يتحيّزا إليه ترْكًا، بل انتقيا من رؤاه ما يفيد في تشكيل رؤية أدبيّة ونقديّة عربيّة معاصرة لا شرقيّة ولا غربيّة.

غير أنّ هذا الجهد العلمي الواضح، الذي بذله أدونيس وجابر عصفور، هو جهد غير منفصل بالفطرة عن المصطلحيّة النقديّة (العلم التطبيقي)، ولكنّه ليس بالضرورة في علاقة واعية بالاصطلاحيّة (العلم النّظري). وغياب قاعدة المعارف المصطلحيّة لا يعطّل الفعل الاصطلاحي لكنّه يشوّهه ويُخصِب إشكاليّاته. وقد وقفنا على بعض تلك الإشكاليّات في مستوى المادّة

المصطلحيّة. واقتنعنا بأنّ العمليّة المصطلحيّة لدى أدونيس وجابر عصفور لا تخضع لمعايير الصنعة في هذا الاختصاص، بقدر خضوعها لمقتضيات التجربة النقديّة.

وممّا وقفنا عليه، ونحن نتقصّى تلك المادّة في ذاتها، تشتّتُها زمانًا ومكانًا ونسبًا وطبيعة. فقد سافر النّاقدان في الزمان صحبة متصوّرات أدبيّة ونقديّة من زمن نزول القرآن، بل وقبل ذلك في الجاهليّة، إلى الحاضر، بل وإلى المستقبل زمن ما يجب أن يكون. كما ارتحلا في المكان من أقاصي الشرق إلى أقاصي الغرب. وعاشرا مفكّرين ومنظرين من أجناس مختلفة. كما غاصا على المصطلح في ميادين معرفيّة مختلفة. إنّها، إذًا، مرحلة «الاستيعاب المصطلحي». والمادّة المستوعبة تبرهن على «التنوّع». لكن، هل تحقّق المبدأ الآخر الذي طالما اقترن بمبدإ «التنوّع» في النقد الاجتماعي، ونقصد «الوحدة الشاملة»؟ هل تنجح هذه «المزاوجة» بين مصطلحات من مرجعيّات مختلفة؟ هل نعيش محاولة «بناء النظريّة الأدبيّة والنقديّة العربيّة»؟

إنّ مقاييس النّجاح في هذه الزيجة معروفة. وأَوْلى تلك المقاييس بالفضل هو «الإجراء المصطلحي». فالإجراء يكشف مدى «تناسق» الأجزاء المتباعدة داخل الكلّ الذي افترضنا مسبقا أنّه «رؤية/نظريّة أدبيّة ونقديّة عربيّة معاصرة». فهل يكون غياب التناسق بين مصطلحات هذه الرؤية/ النظريّة هو قطب الإشكاليّات في مستوى الإجراء؟ هذا ما سنحاول اكتشافه في القسم الثاني.

القسم الثاني

مرحلة الاستثمار

وإشكاليَّاتُ الإجْراءِ المُصطلَحِيِّ

مقدمة القسم الثاني

«إنّ مصطلحات النقد العربي يجب أن تتضامّ في أذهاننا،
ما وسعنا ذلك، من أجل أن نكوّن مفهومات موحدة مترابطة.
لقد دأبنا على النّظر إلى المصطلحات منفصلة، كلّ مصطلح في
واد، ويجب أن نسأل أنفسنا كيف تداعت هذه المصطلحات،
وكيف تؤلّف فيما بينها نسقًا أو أنساقًا بينها جدال».

مصطفى ناصف، **النقد العربي: نحو نظريّة ثانية**، ص 9.

حفلت كتابات أدونيس وجابر عصفور بمصطلحات كشفنا عن تنوعّها في القسم الأوّل. وهي مصطلحات تنتمي إلى أجهزة مختلفة من ميادين معرفيّة متقاربة حينًا ومتباعدة حينًا آخر. غير أنّها مصطلحات متفاعلة. وتفاعلها يدور حول ثلاثة أقطاب كبرى: المبدع، ثقافةً وكفاءةً، والنصّ، إنتاجًا فريدًا، والقراءة، وقعًا وفعلًا واعيًا. إنّها الأقطاب الأصول في عمليّة الإبداع الأدبي[782]. وهي من العناصر المكوّنة لما يسمّى «التواصل الأدبي»[783]، في خطاب المنظّرين، مقايسةً على عمليّة «التواصل اللغوي». فبين العمليّتين ما بين العامّ والخاصّ. وعلى هذا العمود انتصبت خيام النظريّات الأدبيّة المعاصرة. وليس انتقال التفكير النقدي المعاصر من محور إلى آخر، بدءًا بـ«النشأة» وصولًا إلى «التقبّل»، إلا اكتشافًا لأسرار الجزء داخل الكلّ وارتيادًا لركن مهجور. على أنّ تلك الأقطاب، في عمليّة التواصل الأدبي، ليست على القدر نفسه من الأهمّيّة كما هي في عمليّة التواصل اللغوي. فالخطاب النظري، في العمليّة الأولى، خطاب أولويّات. وهو، أيضًا، خطاب تصنيفي. إذ عنايته بقناة التواصل الإبداعي أو بشفرته أو بمرجعه، ليست متكافئة مع عنايته بالمرسل والرسالة والمتقبّل. بل إنّ الاهتمام بالعناصر الأولى موكول إلى قدرتها على خدمة العناصر الثانية.

فالتابع ليس من صنف المتبوع ولا يرقى إليه. لذلك انحصرت أغلب النظريّات النقديّة المعاصرة وأشهرها، في عصرنا، في بؤرة الإبداع قدرةً وإنتاجًا وتقبّلًا. وحتّى النظريّات التي حاولت تجاوز ذلك لم تلق من الرواج ما لاقته الأخرى.

وهذا الأمر أشدّ وضوحًا في الخطاب النقدي العربي المعاصر. فقد انحشر هذا الخطاب في الثالوث الأدبي المقدّس وقلّما تجاوزه.

وكتابات أدونيس وجابر عصفور النقديّة لا تنأى عن هذا المسار العام. فشبكة المصطلحات التي يستخدمانها استقطابيّة: مركزها المبدع والنصّ، وهما «نواة الإشكال في الكلام على الشعر العربي الحديث». لذلك سنوزع المجهود في هذا القسم على فصلين، كلّ فصل خاص بعنصر من العنصرين. فنجعل الفصل الثالث منه خاصًّا بـ«هويّة المبدع وإشكاليّاتها المصطلحيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، ونجعل الفصل الرابع خاصًّا بـ«النصّ الإبداعي الحديث وإشكالياته المصطلحيّة».

الفصل الثالث
هويّة المبدع وإشكاليّاتها المصطلحيّة
في الخطاب النقدي العربي المعاصر

«في الشعر، في الإبداع الفنّي بعامّة، تتجلّى مسألة الهويّة

في إشكاليّاتها الأكثر سطوعًا».

أدونيس، **النصّ القرآني وآفاق الكتابة**، ص71.

«ولا يقلّ إلحاح السؤال عن نظريّة عربيّة في النقد الأدبي
أو عن خصائص قوميّة للإبداع العربي، عن إلحاح غيرهما من
أسئلة الهويّة».

جابر عصفور، **النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة**، ص 181.

مدخل

لئن كانت الإجابة عن سؤال «من هو المبدع؟» هي محور هذا العنصر حولها يدور التحليل ولأجلها تُستنفَر موادّ المدوّنة، فإنّ أسئلة أخرى، هي بمثابة الفروع من الأصل، تلحّ علينا وليست أجوبتها أقلّ أهمّيّة من جواب السؤال المحوري. من ذلك: لمَ تعريف «المبدع» في هذا الوقت؟ ألم نرث من تعريفاته ما يغنينا عن إعادة النّظر في هذه الهويّة؟ وهل لمتصوّرات «المبدع»، في عرف النّاقديْن، علاقة بمتصوّراته في اللغة العامّة وفي الفكر الدّيني وفي تصوّر العامّة؟ وهل المبدع ذات متعالية خارقة للجنس والزمان والمكان، أم هناك تمييز بين «مبدع قديم» و«مبدع حديث أو

معاصر»، و«مبدع عربي» و«مبدع إفرنجي»؟وهل المبدع ميّال إلى «التماثل» أم هو نزّاع إلى «التمايز»؟ ثمّ إلى أيّ مدى تمكّن أدونيس وجابر عصفور من أن «يُنمذجا» الفوضوي واللامتجانس والمتغيّر دائمًا؟ بعبارة أخرى، هل يمكن اعتبار المبدعين فئة، أو طبقة متجانسة أو «عالمًا اجتماعيًّا»، يمكن إحصاؤهم وتعريفهم بسهولة، واعتبار «الإبداع» وظيفة (يمكن أن نطلق عليها اسم «وظيفة ذهنيّة») يمكن أن نضبط شروطها؟[784] أم أنّ المبدع ذو سمة إشكاليّة وضبابيّة، ومع ذلك وجوده ضروري، بما أنّه صاحب الإنتاج الأدبي على الأقلّ، في بناء مشروع أدبي نظري؟

إنّ هذه الأسئلة، وغيرها، كفيلة بالكشف عن نوعين من الإشكاليّات: إشكاليّات مضمونيّة تتعلّق بالصعوبات التي تعوق الكشف عن «طبيعة» المبدع وهويّته الحقيقيّة. وإشكاليّات منهجيّة تتعلّق بمعالجة أدونيس وجابر عصفور لهذه الهويّة وقدرتهما على الالتزام بقناعتهما الفكريّة وأدواتهما الإجرائيّة أثناء محاصرتها في «الواقع الأدبي» و«التنظير النقدي».

والمصادرة التي تقوم عليها الإشكاليّة المضمونيّة، إذا ما رُدّت إلى قضيّتنا الأساسيّة «هويّة المبدع»، تتمثّل بمغالبة النّاقديْن لسلطة تقليديّة تجسّد هويّة تقليديّـة «ماهويّة» (Essentialist) موروثة ومقارعتها للفوز بتصوّر بنائي (Constructionist) جديد لهويّة المبدع .فـ«هويّة المبدع» تعرِف، في كتابات التحديثيّين من أمثال أدونيس وجابر عصفور، صراعًا إشكاليًّا بين ثلاثي الهويّة الماهويّة :«التخندق» و«الالتزام» و«الاتّباع»[785]، وهي الصفات التي فرضتها رؤية اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة تقليديّة موروثة ويُفترض ضمّها في مصطلح «الهويّة المكتملة» أو مصطلح «الهويّة الجاهزة»، وثلاثي الهويّة البنائيّة :«التجاوز» و«الانفتاح» و«الإبداع»[786]، وهي الصفات التي تشترطها الرؤية الحداثيّة المعاصرة واجترح لها أدونيس مصطلحًا مقابلًا هو «الهويّة غير المكتملة» [787]بما تحيل عليه من «انفتاح دائم» و«مكابدة مستمرّة» .والجامع بين موقف أدونيس وموقف جابر عصفور، ويعكس موقف التحديثيين عامّة، هو «المقاربة البنائيّة» التي تقوم على ثنائيّة «الهدم والبناء» .ولا يفرّق بينهما، في إطار هذه المقاربة، سوى منهج «الهدم» وحدود «البناء».[788]

أمّا الإشكاليّة المنهجيّة المتعلّقة بالنّاقد الباني، لا بالهويّة موضوع البناء، فتتمثّل باجتماع نزعتين متباعدتين تميّزان المقاربة البنائيّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، هما :ما يمكن أن نسمّيه «النزعة الطوباويّة الحداثيّة في تحديد هويّة المبدع»، وهي ذات طبيعة تنظيريّة رومانسيّة

متعالية تختبر التجارب انطلاقًا من مقولات مسبقة ورؤى جاهزة، وما يمكن أن نطلق عليه «النزعة العقلانيّة الاختباريّة في تحديد هويّة المبدع»، وهي ذات طبيعة تحليليّة استنتاجيّة تقوم على دراسة التجربة، ما كان منها ثقافيًّا أو سياسيًّا أو إبداعيًّا، دراسة تاريخيّة وآنيّة لاستخراج الكلّيّ المطلق منها وتوظيفه في تشكيل هويّة حداثيّة متحرّرة.

إنّ دراسة هاتين النّزعتين، ضمن ما سمّيناه الإشكاليّة المنهجيّة، تطرح تحدّيًا كبيرًا لاتساع المدوّنة وتشتّتها وتنوّعها بين نظري وتطبيقي .والتجارب الإبداعيّة المدروسة في كتاباتهما كثيرة العدد، متنوّعة المشارب، مختلفة المناهج، متباينة العلاقات، ما يشتّت الصّورة ويفرّع المتصوّرات. وتذليلًا للصعوبات يمكن أن نوزّع المجهود على عنصريْن يراعيان مفهوم الهويّة الذي يقوم على متصوّرات بعضها ذاتي وبعضها الآخر موضوعي :العنصر الأوّل خاصّ بمفهوم المبدع في ذاته صورةً وتهيّؤاتٍ، ونعنونِه بـ«المبدع وهويّة الكينونة» .والثّاني خاصّ بالمبدع في علاقاته بلغته وجغرافيّته وثقافته، ونعنونه بـ«المبدع وهويّة الانتماء» .ونستلهم هذا التقسيم من تفريع أدونيس الهويّة إلى «هويّة كينـونـة» و«هويّة انتماء» .[789]وهذا التفريع قائم على الوعي بتلازم خطاب الهويّة وخطاب الإبداع لدى الناقدَيْن موضوع الدّراسة .والتلازم تجلّى في اعتقادهما بأنّ «الإبداع خير ما يفصح عن هويّة الإنسان وثقافته»، كما عبّر أدونيس[790]، بل «الإبداع هويّته الحقّة»[791]، وهو ما يتردّد صداه في معظم كتابات جابر عصفور .كما أنّهما مقتنعان بأنّ «الهويّة إبداع دائم»[792]، دون أن يكون تغيير مواقع المفردات في الجملة مجرّد تلاعب بوظائفها النحويّة.

أولًا: المبدع وهويّة الكينونة

حدّد أدونيس الشروط الضروريّة التي تجعل من «المبدع» مبدعًا .وشروطه لازمة غير متعدّية، تحدّد كينونته دون لجوء إلى أسباب خارجيّة ترفدها .وتنحصر في ثلاثة عمادها «الرؤية»، وهي :رؤيته الخاصّة للعالم، وقدرة هذه الرؤية على تأسيس علاقات خاصّة بين اللغة والأشياء، ثمّ قدرتها على تأسيس تقنية فنّيّة وجماليّة خاصّة أو لغة شعريّة خاصّة.[793]

غير أنّ هذه الشروط تبقى منغلقة على التأويل ما لم تتجسّد في نماذج تُقرّب مفهوم «الرؤية» وتحدّد سمات المبدع .واختار النّاقدان لذلك صورتين مجازيتين تستجيبان لتلك الشروط :صورة «الشاعر الرّائي» وصورة «شاعر الفاجعة».

1 - صورة الشاعر الرّائي

و«الشاعر الرائي» صورة أسطوريّة رسّختها الثقافة اليونانيّة حين اعتبرته نبيّا تلقّنه ربّاتُ الشعر (Les Muses) الأقوالَ الشعريّةَ .وهذه الرؤية جعلت الشاعر في اتصال مباشر بالآلهة التي تضفي قداسة على الخطاب الشعري من خلال تضمينها حكمتها الإلهيّة فيه .واعتبرته «مأخوذًا بالإله الذي يسكن فيه» .وفي ذات الوقت تجعل من الشاعر إنسانًا مصطفى ذا طبيعة مفارقة لغيره من البشر لأنّه سابق لهم في المعرفة والإدراك .وبقطع النّظر عن الدلالات الثانويّة التي قد يوحي بها ذلك الاصطفاء، كتجريد الشاعر من موهبة الخلق والابتكار، فإنّ نموذج «الشاعر الرائي» وجد دعمًا فلسفيًّا في كتابات أفلاطون، كما وجد دعمًا دينيًّا، في القرن الأوّل الميلادي، من رجال الدين المسيحيّين الذين جعلوا منه حجّة مناسبة للإقناع بمتصوّراتهم الدينيّة القريبة منه كمتصوّرَي «الوحي الإلهي» و«الرسول» .وللتعبير عن قداسة «الإلهام الشعري» استعمل رجال الدّين اليونانيّون الفعل (Dictare) أي «أملى»، الذي يرادفه في الفرنسيّة الفعل (Dicter) وفي الألمانيّة (Dichten)، وفيها يعني أيضًا «قول الشعر»، ولفظة (Gedicht) الألمانيّة ذات العلاقة الاشتقاقيّة بالفعل السابق تعني «شعر» أو «قصيدة» .وهذا التقارب اللفظي في بعض اللغات الأوروبيّة يحيل على متصوّر «الشعر الإملاء/الشعر الإلهام» .ولفظة «إلهام» (Inspiration) ذاتها، مشحونة، في اللغة الفرنسيّة القديمة، بدلالات روحيّة مقدّسة .فهي تحيل على القدرة الإلهيّة التي تتحكّم في «النبيّ» وفي «ملكة الخلق» عند الشاعر .[794]وكذلك الشأن بالنسبة إلى لفظة (Enthousiasme)، بمعنى الحماسة، التي ورثتها الفرنسيّة عن الإغريقيّة (Enthousiasmos)، وهي لفظة مشتقّة من (Entheos) بمعنى «مُلهم من الإله» .وقد استعاد «التيّار الإنساني» (l'humanisme) هذه الصورة في عصر النهضة الغربيّة، ثمّ بهتت نصاعتها في القرنين السابع عشر والثامن عشر، زمن ازدهار التيّار العقلانيّ (Rationalisme)، لكنّ الرّومنطيقيين أحيوها من جديد .[795]بل يعتقد البعض أنّ نظريّة «الإلهام الشعري» استمرّت منيعة في المدارس الشعريّة الغربيّة من الشاعر بوالو (Boileau)، في القرن السابع عشر، إلى الشاعر ريمون كِنو (Raymond Queneau)، في القرن العشرين.[796]

وفي المجال الأسطوري والرمزي ذاته امتدّت الرؤية الشعريّة في الثقافتين الهنديّة والغرب-أفريقيّة التي ميّزت بين فئة «صنّاع الشعر» (Les Griots) وفئة «الدياليس» (Les Dyalis)

الذين تلقّوا تعليمًا روحيًّا معمّقًا ويبوحون بأقاويل سرّيّة تكشف عن القوى الكونيّة العظمى التي تضمن التوازن الكلّي.[797]

وقد يشهد المصطلح، في حقبة من الحقب، طفرة تاريخيّة ينتفض فيها بعد سُبات .وهذه الطّفرة لا بدّ أن تكون مؤثّرة في تاريخ الأدب .ومصطلح «الشّاعر الرّائي» شهد، في المجال الأوروبي، طفرة مع الشّاعر الفرنسي آرتور رامبو (Arthur Rimbaud) نتيجة قراءاته الشعريّة (فكتور هيغو وبودلير) ومطالعاته الفلسفيّة والسوسيولوجيّة (هلفيتيوس Helvétiusوبرودون (Proudhonالتي ساهمت في بناء شخصيّته الشعريّة وميّزتها بسمتين جوهريتين هما :«الفوضى الهدّامة»(L'anarchie Destructrice) ، من ناحية، و«الفكر النّظامي»/(L'esprit de Système) الإبداع المُنَظَّم(Création Ordonnée)، من ناحية أخرى.[798]

نُعتت طفرة هذا المصطلح مع رامبو بالثورة .فلقد أحدث الشاعر من التغييرات على مفهوم هذا المصطلح ما لم يحدث في تاريخ الآداب الأوروبيّة .وساهمت بصمته تلك في التأثير في بعض الاتجاهات الأدبيّة اللاحقة كالاتجاه السوريالي .فلقد مهّد مسلكًا أدبيًّا له متصوّراته الذاتيّة وجهازه المصطلحي النّظري المخصوص .وولج النقّاد والدّارسون إلى هذا الجهاز من خلال تلكما السّمتين اللتين تميّزت بهما شخصيّة رامبو الأدبيّة .واستخلصوا من ذلك المسلك الأدبي بعض سماته، أهمّها ما أطلقوا عليه «الخاصّيّة العقلانيّة والنّظاميّة في الثورة الشعريّة»(Le Caractère raisonné et systématique de la révolution)[799]. فللشاعر الرائي وظيفتان :الوظيفة الأولى هي «الهدم»، بالمعنى الذي تحيل فيه على «الثورة على الإبداع القديم (من العهد اليوناني إلى العصر الرومنطيقيّ)» .فمن أولويّات الرائي تقويض الرؤية الشعريّة «الوظيفيّة» (Fonctionnaire) التي لم يستشعر أصحابها وظيفة الشّعر الحيويّة والميتافيزيقيّة .وعن هذه الوظيفة نجمت مصطلحات «الثورة الشعريّة» و«الإبداع الوظيفي» و«الشاعر الوزّان» (Versificateur) و«الهدم» ...أمّا الوظيفة الثانية فهي «البناء» .ورأى الدّارسون أنّها تنمّ عن منهج إبداعي سُمّي «منهج الرّائي» (Méthode du voyant)[800]. ويقوم هذا المنهج على «الدعوة إلى بلوغ المجهول»، من ناحية، و«البحث عن أشكال تعبيريّة ملائمة للتعبير عن ذلك المجهول»، من ناحية ثانية.

والذي غنمه الجهاز المصطلحي الإبداعي العامّ، والجهاز المصطلحي الحداثي الخاصّ، من هذه التجربة هو ذخيرة مصطلحيّة جديدة تدور حول «العالم الشعري المجهول» .منها «اكتشاف المجهول» (L'invention de L'inconnu)والأشياء الخارقة(Les Choses Inouies) والمتعذّرة تسميته (L'innomable) والمتعذّر بيانه...[801](L'inexprimable)

غير أنّ الإشكال الأبرز الذي اعترض المبدعين هو ذاك الذي يشخّصه السؤال :«كيف ننقل المتعذِّر نقله؟»، أو السؤال :«كيف نسمّي ما تتعذّر تسميته؟» .وقد وجد رامبو الحلّ المنطقي لهذه الإشكاليّة بعقده صلة بين «عناصر ذلك العالم المجهول» و«الشكل» .فقال :«إذا كان الشيء من ذاك العالم في علاقةٍ بشكلٍ سيُعطَي شكلًا، وإذا كان في غير علاقة بشكل سيُعطي اللاشكلَ .فلنجدْ لغة».[802]

لقد أفرزت هذه المرحلة رؤية إبداعيّة تدور حول «اللّغة الشعريّة»، وتقوم على مبادئ منها «أن يتحرّر الشاعر من القواعد الشعريّة» (Se Libérer des règles artistiques)، و«القطع مع الشكل الشعري الموروث» (La Rupture avec les formes classiques)، والخروج عن «سلطة الأصالة» (La Pouvoir de L'originalité)، و«إعطاء الكلمات زخمها الدالّ» (Rendre aux mots leur pouvoir signifiant)، وممارسة «الخيمياء الكلمات» (L'alchimie des Mots)، والإنصات إلى «هلوسة الكلمات» (Hallucination des mots)، وانتهاج «غرابة الأسلوب» (Bizarreries de Style)، وإبداع «نثر مبتور»(Prose Coupée) و«كثيف» ...(Prose Dense) وكان لهذه المرحلة نتيجة هامّة ستكون، لاحقا، أسّا من أسس التنظير للكتابة في النصف الثاني من القرن العشرين، هي «موت المؤلّف»(L'adieu de l'écrivain)التي استنبطها الخطاب النقدي بسند لا يُنكر من الخطاب الإبداعي.

من هذه المبادئ استخلص دارسو رامبو مصطلحات وسمات نقديّة بعضها يتعلّق بالشاعر، وبعضها الآخر يتعلّق بالنصّ الإبداعي .وستؤثّر هذه السمات والمصطلحات في كلّ المدارس الأدبيّة، الغربيّة والعربيّة، التي استفادت من تجربة رامبو ورؤيته الإبداعيّة .ولعلّها لم تؤثّر في المبدعين العرب مثلما أثّرت في رؤية أدونيس .غير أنّ تصوّر أدونيس لـ«الشاعر الرّائي» لا يستند فقط إلى مدوّنة رامبو، بل يمتدّ بجذوره إلى أعماق عربيّة أسطوريّة قديمة.

ولم ينْأَ البعد الأسطوري لصورة «الشاعر الرّائي» في الثقافة العربيّة القديمة عنه في الثقافة الغربيّة .كما لم يفارق التوجه الإنساني العام في تأويل تلك القدرة الخارقة على الاستشراف .إذ حافظ الشاعر على طبيعته المفارقة التي اتخذت صورًا شتّى، وعلى منزلة الناطق بالحكمة التي اختلف مصدرها باختلاف الرؤية الأسطوريّة للقوى الغيبيّة .فقد جعلت منه «نموذجًا كلّيًّا ينطوي على الأوجه المتعدّدة للكاهن والشامان والّساحر والعرّاف والنبي والعالم والحكيم، ولكن على النحو الذي يردّ كلّ هذه الأوجه إلى جذرها الذي يصل بين المعرفة والقدرة في دائرة الدّلالة المتحرّرة التي تحرك فيها وبها هذا النموذج، تراثيًّا ورمزيًّا على السّواء، والتي قاربت بينه والكائنات غير البشريّة كالجنّ والشياطين والأرواح الشرّيرة أو الخيّرة، كما قاربت بينه وعناصر الطبيعة الفاعلة المقترنة بالخصب والنماء».[803]

ومثّلت الرؤية العربيّة، في هذا الموضوع، منعرجًا عقديًا انفصل فيه الشاعر عن الآلهة، مصدرًا وحيدًا للإلهام، لتعوّضها بالجنّ والغيلان والشياطين والأرواح الشرّيرة وعناصر الطبيعة. والسّبب في ذلك، عندنا، راجع إلى قدرة الشاعر على إلحاق الأذيّة بالآخرين كما تفعل السّحرة والجنّ والشياطين والأرواح الشرّيرة .وفي هذا الإطار الأسطوري عُقدت صلات بين الشعراء وتوابعهم .وساهم المبدعون أنفسهم في ترسيخ هذه الصورة المتعالية من خلال أقوالهم الشعريّة وصناعة أخبارهم .وهي الأقوال التي «لم يكن الهدف منها سوى تبرير القدرة المفارقة لهذا النموذج، وتغيّر طاقاته الإبداعيّة من حيث مصدرها الذي يجاوز قدرة أقرانه من البشر العاديين، وفي تأثيرها الذي يتّسم بقدرته على تغيير حياة البشر ومصائرهم».[804]

ويبدو أنّ اللّغة العربيّة استلهمت هذا التأويل الأسطوري لصورة المبدع، الذي كان منحصرًا في «الشاعر» خصوصًا، فضمّنت معاني «المعرفة» و«الفطنة» و«العلم» الجذرَ الدلالي لمسمّاه. فنقلت معاجم اللغة العامّة :«الشين والعين والرّاء أصلان معروفان، يدلّ أحدهما على نبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ» .و«سمّي الشاعرُ لأَنّهُ يفطَنُ لما لاَ يفطنُ له غيرُه».[805]

إنّ هذا السياق الإيثومولوجي، وتأثيره في السياق اللغوي سواء كان غربيًّا أو عربيًّا، مهمّ في تقصّي خصائص كينونة المبدع عند أدونيس وجابر عصفور .فحضوره في كتابات جابر عصفور، من خلال كتاب غواية التراث وكتابه رؤى العالم وبعض مقالاته[806]، وقراءة النّاقد له يساعدان على كشف «مزيّة المبدع» في ذاته .فتفعيل ذلك السّياق في الخطاب النقدي العربي المعاصر تفعيل رمزي لا عَقَدي .ومع المرور من العقدي إلى الرمزي، مرورٌ موازٍ من الصورة الحسّيّة المفترضة، (الشاعر المتبوع/الشاعر الرّائي) إلى الصورة التجريديّة الرمزيّة، بالمعنى الذي يصبح مصطلح «الرؤية/الرؤيا» محيلًا على متصوّرات «الفطنة والقدرة على الخلق والتهديم والتحويل والتجـدّد والإخصاب والتّـأثير والوعي والمعرفة العميقة» .[807]وهذا التأويل الرّمزي، الذي يختزن تلك المتصوّرات المحوريّة المشكّلة لكينونة الشاعر، تتكرّر في أكثر من موضع من «غواية التراث» .[808]كما أنّ هذا التأويل الرمزي، وحده، الذي شرّع لبعض النقّاد العرب المعاصرين إطلاق صفة «الشاعر الرّائي»على بعض الشعراء المعاصرين.

لقد غدا «الشاعر الرّائي» معادلًا رمزيًّا للمبدع الذي يفطن إلى الظّاهرة فيعالجها معالجة واعية معمّقة لا تخلو من مجاهدة ومكابدة ترتحل فيهما الذات الشاعرة في إسراء ذاتي نحو تعرّف الحقائق وتفهّم المقاصد من تلك الظاهرة، فإمّا يهدمها بالتّمام ويخلق بديلها أو يجدّدها فيُحدث تأثيرًا عميقًا في عالمه بتحويل مساره العام نحو الأفضل، جاعلًا من أعماله بذرة تُخصب في تربة المستقبل، ومشرّعا لذاته الاستواء على عرش الاستثناء والفذاذة.

والتأويل الرّمزي لصورة «الشاعر الرائي» يجعل من «التّعالي» موقفًا يتّخذه الشّاعر واعيًا، لا خاصّيّة طبيعيّة فيه محيلة على تميّز ميتافيزيقي .وهو مرحلة متأخّرة من مراحل المعالجة الشعريّة، لا منطلقها .وفي إطار هذه الدّائرة الدّلاليّة تُؤوّل نظرة جابر عصفور إلى معظم المبدعين الذين احتفى بهم في كتابه الاحتفاء بالقيمة وفي معظم مقالاته التي كتبها عن شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وعفيفي مطر، ومقالاته التي كتبها عن قصّ يوسف إدريس وأسامة أنور عكاشة وخيري شلبي والطّاهر وطّار.كما أنّه موقف يتأكّد بجلاء مع النماذج التي اختارها في كتابه رؤى العالم .فلئن تعدّدت نماذج «الشاعر الرّائي» كـ :«الكائن الليلي الملهم» و«الشاعر المتوحّد المتأمّل» و«النبيّ المجهول» و«الشاعر الغلام بعيد الخيال» و«الشاعر الوحيد» و«الشاعر الحالم» و«الشاعر الصوفي»، مع نازك الملائكة في ديوانها عاشقة الليل، و«نموذج الشاعر الكائن

المغترب» و«الشاعر الحزين» و«الشاعر السندباد» و«الشاعر المتجدّد» و«الشاعر الحكيم»، مع صلاح عبد الصّبور في ديوانه النّاس في بلادي، و«الشاعر اللامنتمي» و«الشاعر الساخر» مع محمّد الماغوط في حزن في ضوء القمر، و«الشاعر المقنّع» مع أدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، و«الشاعر المسافر في منتصف الليل» مع أحمد عبد المعطي حجازي في السفر في منتصف الليل، لئن تعدّدت صور الشاعر الرّائي وتنوّعت فإنّها اتّفقت حول متصوّر واحد منه تنطلق وإليه تعود مهما نأت عنه أو أوهمت بتجاوزه .هذا المتصوّر هو «الرؤية العقلانيّة للعالم» بما هي «قرينة جماع الآراء والتصوّرات المتجانسة علائقيًّا في منظور واحد أو وجهة نظر واحدة، تؤدّيها الأعمال الإبداعيّة في علاقتها بالعالم الفعلي، أو الواقع المتعيّن الذي يعيشه المبدع، أو يخاطبه، أو يواجهه بما يراه فيه، كأنّه يضعه أمام مرآته كي يرى جوانب سلبه وإيجابه، في مدى سعي العمل الإبداعي إلى الارتقاء بالإنسان وواقعه (أو عالمه) من شروط الضرورة إلى آفاق الحريّة، وذلك على نحو يدفع به العمل الإبداعي من يتلقّاه إلى الإسهام مع المبدع في نقد الواقع الاجتماعي المتعيّن، أو نقد الحياة في عمومها وشمولها».[809]

إنّ عقلنة «الرؤية» تكبح جماح «الرؤيا» بجعلها مرحلة شرعيّة من مراحل الفعل الإبداعي، ووسيلة إبداعيّة من وسائل البحث عن بديل لعالم متعفّن، وشكلًا من أشكال التمرّد الفنّي عليه.[810] وفي الوقت ذاته تردّ للإنسان إنسانيّته بجعل المبدع كائنًا متفرّدًا بوعيه لا بجنسه المفارق .وليس التجاذب بين مصطلحَي «الرؤية» و«الرؤيا» وبين «الوعي» في ثنايا كتاب رؤى العالم، إلا إلحاحًا على ذلك .والتفطّن إلى اقتران الفعل الواعي بالفعل الحدسي، في التجربة الشعريّة الحداثيّة بخاصّة، هو الذي يكشف عن سرّ فرادتها ويذكي جذوة لهبها ويخترق أستار حجبها .لذلك نرى جابر عصفور يترصّد الفعلين في قراءته لنماذج من شعر الحداثة العربيّة، فتوصّل، مع رمزيّة الليل، قراءة في شعر نازك الملائكة، إلى أنّ «الإبداع لا يتمّ إلا في حال من التوحّد، تعتزل فيه الأنا غيرها لكي تعي ذاتها، فتتعرّف الحقيقة في إسراء ذاتي، تتجلّى فيه الأشياء كالكشف أو النبوءة أو الشعر»[811]، وهي النتيجة ذاتها مع النّاس في بلادي لصلاح عبد الصّبور، غير أنّها مكسوّة بكساء لفظي مغاير يناسب تغيّر السياق .والتفاعل الإبداعي المتعقّل بين الوعي والرؤيا هو الذي جعل الكتابة عند محمّد الماغوط، في حزن في ضوء القمر، «لا تقتحم إلى النّهاية قرارة اللاوعي في تفجّرها السفلي الذي يعصف بكلّ شيء، وتظلّ مبقية على ما يصلها بالوعي الذي لا تجاوز حافّة بابه إلا بما يردّها إليه» .[812]فنموذج المبدع، عند الماغوط، مرتبط بالشاعر الذي «لا يخلو لاشعوره من بقيّة

منطق» .[813]وحتّى الحالات التي ينزع فيها الماغوط نزعة سرياليّة ويتجاوز فيها المنطق بـ«جموح الخيال في بناء الصور والتشبيهات التي تجمع بين ما لا يأتلف في الواقع ...وتدني بالأطراف المتباعدة كلّ التباعد إلى حال من القرب المفاجئ الذي يصدم الاستقبال المنطقي» و«الاستعارات التي تتولّى أنْسنة عناصر الطبيعة في امتدادها»، كما في قصيدته «أمير من المطر وحاشية من الغبار» ضمن ديوانه الفرح ليس مهنتي، فإنّها قابلة للرسكلة الإبداعيّة من منظور «رؤية عقلانيّة» «تحيل غير العقلاني إلى ما هو عقلاني» و«ترى الجمالي في المنطقي»، كما فعل أمل دنقل مع بعض المشاهد من قصيدة الماغوط ضمن ديوانه الثاني تعليق على ما حدث، في إطار «الإفادة في أفق إبداع نوع من النصّ الموازي» كما يرى جابر عصفور.[814]

وقد يتخذ التفاعل بين «الرؤية العقلانيّة» و«الرؤيا الحدسيّة» شكلًا فنّيًّا مخاتلًا يوهم بتعالي الشاعر، ولكنّه يحيل على هويّته الإنسانيّة ووعيه إحالةً خفيّةً تقتضي من القارئ التفطّن إليها حتّى يستقيم التأويل وتُجوّد القراءة .من ذلك مراوغة «المجاز» ومخاتلة «القناع» في القصيدة الحديثة. فالقناع، مثلًا، شكل من أشكال التمويه التي يستعملها الشاعر لإخفاء هويّته والنأي بذاته عن القارئ حتّى يتخمّر بالأجواء الشعريّة الأسطوريّة التي تحيط الإبداع والمبدعين بهالة نورانيّة تجرّدهم من خصائصهم البشريّة .وليس الوقوف المقتصر على هذا الوجه من القناع إلا عجزًا عن الولوج إلى المدارات الفعليّة للقصيدة وقصورًا عن الإحاطة بمقاصدها الحقيقيّة .لذلك نرى جابر عصفور يفتتح قراءته لديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، بالكشف عن علاقة «القناع» بالشاعر من ناحية، وترصّد رمزيّة ذلك القناع من ناحية ثانية بالمعنى الذي يردّنا به إلى قدرة «القناع» على التقريب بين الوعي والرؤيا من خلال التقريب بين الماضي والحاضر -أزمنة الوعي -من ناحية، والمستقبل- زمن الرؤيا -من ناحية أخرى، لأنّه «ينطق -في الحاضر -أحداثًا تتعلّق بالماضي فيقودنا إليه، ولكنّه يقودنا إلى الماضي ليعمّق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر عمّق بالضرورة إدراكنا للماضي .وعندما يتجاوب الإدراكان -الحاضر والماضي -يتولّد من تجاوبهما إدراك المستقبل».[815]

ولعلّ تزاوج الوعي والرؤيا في الفضاء الدّلالي الذي يوسّعه «القناع»، وإيحاءه بكينونة المبدع اللامتعالية، أبرز ملامح وأوضح صورة في قراءة جابر عصفور لديوان السفر في منتصف الوقت لأحمد عبد المعطي حجازي .ففيها نقرأ عن «الوعي المتخفّي وراء القناع» [816]وعن «رؤيا

عالم يصوغها وعي إشكالي» .[817]إضافة إلى حضور ثنائيّة «الوعي/الرؤيا» حضورًا لا يوازيه حضورها في بقيّة أقسام الكتاب بما يشي بوعي النّاقد بحلول الشاعر محلاّ غير مفارق لإنسانيّته رغم قدرته على تلبّس روح الأنبياء والعرّافين والسّحرة .ومن هذا المنظور المحافظ، الذي ساهم في تشكيله متصوّر «الصنعة» عند القدامى ومتصوّر «الخيال المتعقّل في نقد الإحياء» ومتصوّر «رؤية العالم» في البنيويّة التوليديّة، صاغ جابر عصفور تصوّره الخاصّ لمصطلح «رؤى العالم» بصيغة الجمع فصلًا له عن «رؤية العالم» عند التوليديين و«رؤيا العالم» عند الحداثيين الإشراقيين.

إنّ هذا التصوّر الذي يصوغه جابر عصفور لـ«رؤى العالم»، وبه تتحدّد كينونة الشّاعر، يقطع مع تصوّر القدامى لكينونته المتعالية ويجعله شاهدا على مرحلة تاريخيّة بدائيّة تلتها مراحل أخرى تحوّل معها المتصوّر ليستقرّ في زمننا على ما صاغه .وهذا التأويل تبرّره تلك العناوين التي اختارها جابر عصفور لبعض فصول كتابه غواية التراث من قبيل «النموذج الأصلي للشاعر» و«تحوّل النموذج الأصلي للشاعر».

غير أنّ هذا التحوّل التاريخي في الصورة النموذجيّة الأصليّة للشاعر، كما يراها جابر عصفور، لا يجد صدى عند أدونيس الذي يدخل عنده مصطلح «رؤيا» في منظومة علاقات مغايرة ويكتسب خصوصيّات مفهوميّة تختلف عمّا نجده عند جابر عصفور .[818]بل يبدو هذا المصطلح، عنده، محيلًا على مفهوم مركّب من تصوّر الشاعر الفرنسي رامبو[819]، وتصوّر المتصوّفة العرب. وتبعًا لذلك يختلف منظور كلا النّاقدين إلى متصوّر «المبدع النموذج» .ويجد الاختلاف مجلاه الأوضح في تباين المواقف من التجربة الشعريّة الواحدة .وبقدر ما يشي التباين بقدرة الواحد من النّاقدين على ارتياد مساحات لم يرتدها الآخر، وافتراع مسالك في القراءة جديدة تعرب عن ثراء المقروء وتمكّن القارئ، تكشف أيضًا عن تباعد الرؤى النقديّة المتزامنة وإن سارت في مسار واحد كمسار الحداثة .فمتصوّر المبدع النموذجي الذي يتجسّد في صورة الشاعر الرائي، كما تجلّى في كتابات جابر عصفور، يجد بعض ملامحه في الشاعر صلاح عبد الصبور، كما توهمنا بذلك المقالات الكثيرة التي كتبها عنه النّاقد .وكان يمكن لهذا الشاعر أن يكون كذلك لو تحقّق الإجماع بين جابر عصفور وأدونيس .فأدونيس عبّر عن اختلافه مع صلاح عبد الصبور حول الشعر مفهومًا ولغة وعلاقة بالواقع، أي هو اختلاف في «رؤية العالم شعريًّا» .ففي مقاله «شعريّة المؤالفة»، الذي ضمّه إلى كتابه سياسة الشعر[820]، اعتبر أدونيس أنّ صلاح عبد الصبور في شعره، وفي علاقته

بالأشياء خصوصًا، «يُؤْثر الوشوشة على الصّراخ والمؤالفة على المنابذة والرّضى على الغضب، في مناخ من الحساسيّة شبه الفاجعة»، وهو في ذلك حريص على «أن تكون اللغة في مستوى الأشياء، تلتصق بجلدة الحياة المكسوّة بغبار الأيّام وتعب التأمّل» .[821]والممارسة الشعرية، بهذا المعنى، قاصرة، عن إدراك أسرار الإبداع لسببين :الأوّل هو أنّ الشاعر «يرى اللغة مجرّد وسيلة أو أداة، ممّا يتناقض مع الشعر ولغته» لأنّه يكتب «بلغة تحت اللغة تتطابق مع هذه الحياة العربيّة التي هي تحت الحياة» .والثّاني هو انخراط الشّاعر في «بنية النّظام السياسي -الثقافي السّائد» وإن ادّعى رفضها .فـ«حين نحلّل هذه الكتابة، يتجلّى لنا أنّ الرّفض الذي تعلنه ليس إلا «ثوبًا» مختلفًا، موضوعًا أو ملصقًا على «الجسد» التقليدي ذاته .فنحن لا نقرأ في هذا النّتاج، المكبوتَ/الممكنَ، وإنّما نقرأ السّائدَ/القامع».[822]

إنّ ما سمّاه جابر عصفور «تمرّدًا» (والرؤية/الرؤيا، في عرفه، شكل من أشكاله)، ومثّل الصفة الجامعة بين أغلب الشعراء المعاصرين الذين اهتمّ بهم في كتاباته، هو عند أدونيس «رفض أزيائي غير إشكالي» لا يرقى إلى مستوى «الرؤيا الشاملة» [823]ولا «التحرّر العميق الكياني» أو «التحرّر الشامل» .[824]فالرفض الأزيائي لا يرتبط بـ«الواقع/الممكن» بل بـ«الواقع/السّائد» .أمّا «الرفض الإشكالي»، الذي يمثّل «التمرّد الحقّ» ويتماهى مع متصوّر «الرؤيا» ولا يعدّها مجرّد شكل من أشكاله، فهو في مفهوم أدونيس «مع المجتمع وضدّه في آن، داخل «لغته» وخارجها في آن .وهو يتجاوز المفردة وصيغ التعبير :يتجاوز مجرّد التشكيل الأزيائي، إلى [...] زلزلة الجسد. إنّه رؤيا شاملة -موقفا وتعبيرا وبنية» .[825]إنّ الرّفض الإشكالي (التمرّد الحقّ) شامل يحتضن التجربة ويستوعبها كما تحتضن الرؤيا التجربةَ الإبداعيّةَ وتستوعبها .فالشعر رفض إشكالي أو رؤيا شاملة الوعي فيها منبوذ .وكلّ «وعي شعريّ» لا يكون إلا خارج «التجربة الرؤياويّة» .والشاعر ذات رائية خلاّقة رافضة متمرّدة بطبعها لا بوعيها .بهذا التصوّر يختزل أدونيس مسارَ التجربة فيكتفي بـ«الرؤيا» و«الخلق» دون «الرؤية» و«الوعي».

إنّ موقف أدونيس من اللغة الشعريّة عند صلاح عبد الصّبور، ومن علاقة الشاعر بواقعه، قادنا إلى تصوّره لمصطلح «الرؤيا» الذي سيكون مفصليّا في تحديد كينونة المبدع .والرؤيا بما هي إبداع تتحدّد، عند أدونيس، في ذاتها وفي علاقتها باللغة وبالواقع وبالأشياء وبالإنسان .وفي المقابل، لا علاقة لها بمصطلح «الرؤية العقلانيّة» لأنّها «لا تجيء وفقًا لمقولة السّبب والنتيجة، وإنّما تجيء

بلا سبب، في شكل خاطف مفاجئ، أو تجيء إشراقًا» .وهي كشف «يتمّ دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط» .[826]والعلّة في ذلك أنّ الإبداع الرؤياوي، عنده، «دخول في المجهول لا في المعلوم» وهو دخول «في مسافة لحظة تأتي» لا «في مسافة لحظة مضت» .[827]والرؤيا الإبداعيّة، بما هي كذلك، تتجسّد في لغة أخرى مباينة للمألوف يسمّيها أدونيس «لغة بدئيّة» [828]خاصّيتها «التجريد»، تجريد المادّة وتشفيفها، لا «التجريب»، تجريب الواقع ومعاينته .فالرؤيا تعود باللغة إلى لحظة التكوين الأولى، لحظة البدايات، «كأنّما هي قبل الأشياء [...] لا تعمل وإنّما تسمّي»[829]، لا تعبّر وإنّما تخلق وتؤسّس .لا الشكل فيها سابق للمعنى ولا المعنى سابق للشكل، لأنّ اللغة ذاتها هي المعنى .فليس للنصّ المبدَع معنى أو مرجع خارجه .وإذا كان لا بدّ من الكلام على «المعنى»، كما يقول أدونيس، في هذا النصّ المبدع، فهو حوار الكلمة مع جارتها أو ما تتهامس به اللغة .[830]وما كانت لتكتسب تلك القدرة لو لم تكن صادرة عن «حدس صوفي» يرى فيها ممارسة كيانيّة للوجود لا وسيلة من وسائل التواصل .وهذا الحدس داخلي نابع من الطّاقة الحيويّة الخلاّقة في باطن المبدع. بهذا المعنى يعتبر أدونيس «اللاشعور طاقة الحياة الأولى واندفاعها الأسمى» لأنّه «يشغل في الحياة النفسيّة مكانا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور» .واكتشاف هذا المجهول الباطن يستلزم ارتحالًا إلى مجاهل النفس وسفرًا إلى «أندلس الدّاخل»، واستقصاء للعالم المكبوت، ونفاذًا إلى الصميم، وكشفًا عن «فضاء الأعماق» لرؤية ما لا يُرى والبحث عن الجواهر المخفيّة (كما فعل أورخان ميسّر في مجموعته «سوريال»، في ما يرى أدونيس، أو كما رغب أدونيس في فعله تنظيرًا وشعرًا، في ما يرى جابر عصفور) ولا يفترض إسراء خارجيّا في ثنايا الواقعيّة وتعلّقا بأهدابها (كما فعل صلاح عبد الصبور في ديوانه «النّاس في بلادي»، في ما يرى جابر عصفور[831]) .إنّ النصّ الإبداعي، وفق هذا التصوّر، «نوع من الصّلب الدّاخلي الدّائم، أي نوع من النمـوّ الخفيّ الدّائم».[832] و«الحضور الشعري» يكون بين يديْ الذات الشاعرة نفسها، لا بين يديْ الله .و«المقام» داخلي انفعالي، لا خارجي عقلاني .و«العبارة» شعريّة لا دينيّة .و«التجربة» استبصاريّة رؤياويّة لا بصريّة عينيّة .«كأنّنا حقّا في مناخ ديني، لكن بلا طقوس»[833]، كما يقول أدونيس .فالمبدع صوفيّ، عند أدونيس، لكنّه يبقى ملحدًا لكفره بالواقع السائد ولخروجه عن ملّة الشعراء ولادّعائه الشراكة في الخلق.

ومحاصرة متصوّر «الواقع» في كتابات أدونيس أمرٌ عويص وسير على أرض زلقة، بلْه تتبّع علاقته بالشعر والشّاعر الرّائي .فـ«الواقع» مصطلح جامح وإن شاع بين النّاس شيوع

البدهيّات .[834]إذ «الواقع» (ويطلق عليه أدونيس، أيضًا، «العالم»)، كما تبيّنه من تجربة جبران خليل جبران، ثلاثة :«الواقع المباشر المرئي، والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرّائي، وأخيرًا الواقع الذي يستشفّه من خلل هذا الانعكاس» .[835]ويسمّي «الواقع المرئي»، في الكثير من كتاباته، «واقعًا كائنًا/واقعًا سائدًا/محدودًا/ظاهرًا» .ويسمّي «الواقع الذي يستشفّه الرائي من خلل هذا الانعكاس» :«واقعًا خفيًّا/مجهولًا/مكبوتًا/ممكنًا/لا ينتهي» .وهذان هما المهمّان عنده لأنّهما يشكّلان «الواقع الكلّي» .«فما يظهر وما يخفى في العالم هو ما نسمّيه الواقع» .والظّاهر منه لا يعبّر عن الحقيقة، ولكنّه قد يعبّر عن الجانب السطحي والمؤقت والعابر من الحقيقة .والتعبير عن الواقع الكلّي يقتضي رؤية الجانب الخفيّ أيضًا .[836]وعلاقة الشاعر والشعر بالواقع السّائد علاقة إشكاليّة تبدو العناصر فيها متفاعلة، أحيانًا، تفاعلًا جدليًّا إيجابيًا، وتبدو، في أحيان أخرى، متضادة تضادًّا إقصائيًّا.

ليس الواقع السائد مكوّنًا أساسيًّا في التجربة الشعريّة الحداثيّة، كما يراها أدونيس .بل هو مكوّن طبيعي وارتباطُ الشعر به ارتباطٌ بدهيٌّ، لأنّ الشعر، كما يقول، «ليس شكلًا لذاته، قائما بذاته في الفراغ، وإنّما هو في التحليل الأخير، تعبير أو نشاط اجتماعي .وهو بوصفه كذلك، مرتبط عضويًا بقضايا الإنسان والمجتمع، خصوصًا ما اتصل منها بالتحرّر والتغيّر .لكن المسألة ليست في هذا الارتباط [...] وإنّما المسألة في معنى هذا الارتباط، وفي نوعيّته، وكيفيّته» .[837]ويكاد أدونيس يحصر هذا الارتباط بالواقع السّائد في «الانفصال» عنه و«تجاوزه» من أجل استبداله بـ«واقع بديل لائق موازٍ» قد يحلّ محلّه .فإذا ما استوى «العالم اللامرئي» واكتمل، يطرح نفسه بديلًا للعالم المرئي فتبدأ مسيرة «الهدم» و«البناء» .بهذا الشكل يكون التفاعل الجدلي بين العالمين، عند أدونيس[838]، ويكتسب الشاعر الحداثي صفة «الثوريّة».[839]

تبدو العلاقة بين العالم الأوّل (المرئي) والعالم الثاني (اللامرئي)، في منطلقها، علاقة ضدّيّة لا سببيّة، لأنّ الشعر، في ما يرى أدونيس، «لا ينمو إلا في نوع من الجدليّة الضدّيّة أو التناقضيّة» .[840]وهي، في منتهاها، علاقة جدليّة تفاعليّة إيجابيّة يقوم فيها «اللائق» مقام «غير اللائق» .والشاعر، في كلّ ذلك، يتسلّح بـ«الولوع بتحقّق الممكنات» الذي يدفعه «إلى الانفكاك عن الآخر لشدّة التعلّق به، وإلى رفضه لشدّة البحث عنه واللهفة إليه»[841]، كما يدفعه إلى «الانقطاع عن كلام الشعراء الذين سبقوه» في «تواصل ضدّي» يغني الإبداع ويحافظ على حيويّته وإشعاعه[842]،

وينتهي به «إلى الحياة خارج أيّام النّاس العاديّة» التي «كثيرًا ما يحسبها عدوّا، فيتسلّح ضدّها بالشعر وفعله» و«ينفتح على الممكن» بتجاوز الكائن لـ«يغنّي صورة الواقع كما يتمثّلها في نفسه؛ يغنّي صورته الآتية» لا صورته الفائتة، «ويغنّي التغيير الذي يحمل الصورة الآتية» .[843]فالشاعر في حالة حنين مستمرّ إلى المستقبل لا إلى الماضي.

ما موضوع الشعر ومادّته إن لم يكن الواقع السّائد؟ وكيف تنقل كلمات وصور معلومة ومستهلكة عالمًا مجهولًا؟ ليس لهذا الشعر، كما ينصّ على ذلك أدونيس في أكثر من موقع من كتاباته، من مادّة خارج ما تخلقه الكلمات في تجاورها وتفاعلها .فالكلمة الشعريّة، في التجربة الحداثيّة، خلّاقة بمجرّد تشكّلها شعريًّا .وهي «ليست شيئًا تاليًا تجيء بعد العمل، وإنّما هي العمل نفسه» .[844]والشاعر الرّائي في تشكيله الشعري «لا يكتب عن الشيء، وإنّما يكتب الشيء» .[845]فهو «يقول الأشياء كأنّه يخلقها من جديد» .[846]وفي خلق الأشياء تجديد للعالم، لأنّ الرؤيا تُعنى بجدّة العالم، كما يعبّر أدونيس، « ويُعنَى الرّائي بأن يظلّ العالم له جديدًا، كأنّه يُخلق ابتداءً باستمرار».[847]

إنّ مصطلح «الرؤيا» في تعالقه مع مصطلحات «الواقع» و«اللغة الشعريّة» قادنا إلى صفة هامّة من صفات الشاعر الحداثي والتي تمثّل أسًّا من أسس الرؤية النقديّة عند أدونيس .وهذه، هي صفة «الخلق» .فـ«فعاليّة الفنّان الأولى هي، هنا، الخلق» .[848]وبهذه الصفة يسمو الشاعر بذاته إلى «ما فوق الإنسان» [849]العادي طارحًا قيوده طرح الحيّة جلدها، متدرّجًا نحو «الإنسان الكامل (في التصوّر الصوفي)/الإنسان الكلّي (في التصوّر الماركسي -الشيوعي)»[850]، من خلال سعيه المستمرّ «للملاءمة بين الشخصي والكوني»، بين «التشخصن المتفرّد» و«كليّة الحضور الإنساني»، تحدوه الرغبة في بلوغ «تخوم اللانهاية» والتلاحم بين «الكون الصغير» و«الكون الكبير»، مجسّدًا بذلك الشكل الأسمى «للعظمة الإنسانيّة» .وليس الأنبياء إلا نماذج لعظماء الإنسانيّة .لذلك يكثر التقريب بينهم وبين المبدعين .فأدونيس يعدّ كلّ مبدع متنبئًا وعلى نحو لانهائي .[851]وقد تتسامى ذات المبدع أبعد من مرتبة الأنبياء لتندرج ذائبة في شخصانيّة الألوهة[852]، كما تسامت في شعر يوسف الخال الذي دخل «مملكة المسيح، الشخص الإله».[853]

لا فرق، إذن، بين المبدع والإله ما دام يشاركه صفة الخلق .وأدونيس لا يميّز بين الذاتين. وقد عنون فصلا من فصول كتابه الهويّة غير المكتملة بـ«الله»، اعترف فيه قائلًا :«ليس في

صوفيّتي فرق بين الكائن الإنساني وبين ما يسمّى الله» .[854]والاتحاد بالذات الإلهيّة، شعريّا، نتيجةٌ لرحلة شاقّة يقطعها المبدع، سلاحه في ذلك حالة من «الوجد» الفنّي هي مفتاح «الرؤيا» .فالفنّ الشعري، بصيغته الرؤياويّة، «محاولة يقوم بها الإنسان ليتجاوز وضعه كمخلوق ويتحوّل إلى خالق» [855]لأنّ الرؤيا «استمرار للقدرة الإلهيّة».[856]

تتضح، مع «الرؤيا» في كتابات أدونيس، دلالات جديدة لمصطلح المبدع وللهويّة الإبداعيّة. وأهمّ ما يميّز هذه الهويّة هو كونها «غير مكتملة» لأنّها «تتغلغل مستمرّ في فضاء التساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السؤال :من أنا؟ لكن دون جواب أخير» .[857]فـ«هي، إبداعيًّا، تظلّ إمكانًا مفتوحًا» .كما أنّ هذه الهويّة «ليست معطى [...] وإنّما هي اكتساب» و«بناء» .فالمبدع «يخلق هويّته، فيما يخلق كتابته» لأنّ «الكلام الخلاق [...] يشحن الهويّة بإمكانيّات النموّ، وبالتفجّر المشعّ، ذلك أنّ الكلام هو، تحديدًا، محاولة دائبة للدخول في ما لم يُقل، بعد، لقول ما لم يُقل بعد، بحيث تبدو الهويّة، كالإبداع- كأنّما تجيء من الأمام، من المستقبل».[858]

لقد مرّ مصطلح «الشاعر الرائي» من استعارة دلاليّة لتبرير المجهول من النصوص الغامضة في التجارب الحديثة، إلى عنوان مهمّ للهويّة البنائيّة في الإبداع العربي .وإذا كان «التمايز» هو المتصوّر المركزي للهويّة البنائيّة، فإنّ صورة «الشاعر الرائي»، وإن اختلفت تفاصيلها بين أدونيس وجابر عصفور، هي التجسيد الأوفى لذلك المتصوّر .لكنّها اعتُبِرت، عند البعض، البرهان الواضح على اتجاه طوباوي يشحن الهويّة بما يجعلها غريبة متعالية على شروطها الموضوعيّة .وفي المقابل، اعتبرت صورة «شاعر الفاجعة» أكثر تعبيرًا عن «الهويّة البنائيّة» للمبدع، في إطار من المنطق والمعقول .فما هي دلالات هذه الصورة؟ وهل هناك اتفاق على تلك الدلالات في كتابات كلّ من أدونيس وجابر عصفور؟أم أنّ المصطلح يعيش ارتباكًا آخر بجمع الدالّ الواحد مدلولات مختلفة؟

2- صورة «شاعر الفاجعة»

إنّ هدفنا الأساسي في هذا العنصر الفرعي هو تبيّن دور الشعور بالفاجعة في تميّز الشعراء ومفارقة كينونتهم لكينونة غيرهم من البشر .وإذا كان الشعور بالفاجعة، عمومًا، حالةً مشتركةً بين البشر تنتابهم إثر مصاب ما، فإنّ المقصود، في هذا الموضع، ليس ذاك الشعور السطحي الغُفْل، بل ذاك الشعور المركّب الذي يبدأ من لحظة التماس بالواقع وينتهي عند مساءلة الوجود مساءلةً غايتها إدراك الحقائق الكلّيّة بما فيها حقيقة الذات الكلّيّة .إنّ اختلاف الفاجعة بين الشاعر وعامّة البشر كامن في الأبعاد أساسًا، وفي ذلك إثبات لمتصوّر «التمايز» الذي تقوم عليه «الهويّة البنائيّة» .ورغم تفطّن النّقّاد إلى هذه الشحنة المفارقة في هذا المصطلح، فإنّ اختلافَ الرؤى جعل المصطلح إشكاليًّا.

ونعتقد أنّ صورة «الشاعر الرائي»، وما تحيل عليه من متصوّرات ومفاهيم وما تقيمه من علاقات، تساعد على تتبّع تفاصيل صورة «شاعر الفاجعة»، وعلى الولوج إلى مفهوم «الفاجعة» ذاتها وإلى دورها في الكشف عن هويّة الشاعر كَذَاتٍ مفارقة .فإذا كانت سيرورة الإبداع، من منظور الرؤية العقلانيّة الاختباريّة، تنطلق من وعي بالواقع الموجود لتصل إلى واقع بديل منشود في إسراء شعوري سمّي «رؤية/رؤيا عقلانيّة»، فإنّنا نقدّر أن يكون موقع «الفاجعة الشعريّة» سابقًا للرؤية/الرؤيا، ولاحقًا أو متزامنًا مع مرحلة الوعي بالواقع واختبار الحياة .وهو ليس الموقع الذي تحتلّه في سيرورة الإبداع من منظور النزعة التي وصفت بالطوباويّة وتعتقد أنّ الانخراط في الرؤيا هو منطلق سيرورة الإبداع ومنتهاها .فالفاجعة، فيها، متزامنة مع الرؤيا ومع فعل الكتابة بما هو

فعل بناء شعري لـواقـع مأمول وهدم لواقع كائن .واختلاف مواقع الفاجعة، بين الرؤيتين النقديّتين، يكشف عن مفهومين مختلفين لها .فهي في الرؤية الأولى مرادف لـ«الإحساس العميق بعذابات الحياة ووطأة الحدث»، وهي في الرؤية الثانية معادل دلالي لـ«الوعي الحادّ بعذابات الكتابة والشعور الدقيق بآلام الخلق والابتكار».

على هذين المفهومين المتباعدين تشكّلت صورة «شاعر الفاجعة»، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، وانعكست على صورة المبدعين .بل وعليهما، أيضًا، تحدّدت بعض مفاهيم الإبداع، عامّة، والشعر، خاصّة .ففي هذا الإطار نفهم تعريف جابر عصفور للإبداع بقوله :«الإبداع معاناة وارتحال دائم» [859]عند قراءته لديوان النّاس في بلادي لصلاح عبد الصبور، وتعريفه للشعر بكونه «حياة وموضوعا للحياة»، عند تقصّيه لمظاهر الواقعيّة في قصيدتيْ «أبي» (كانون الثاني/ يناير (1953 وقصيدة «حزن» (تشرين الأول/أكتوبر (1953 للشاعر ذاته .[860]وطبيعي أن تكون وظيفة الشاعر، وفق هذا التعريف، هي «إزاحة الجدران التي تفصل بين لغة الشعر والحياة».[861] وفي الدّائرة الدّلاليّة المنطقيّة ذاتها، نفهم تعريفه «الجمال» بقوله :«الجمال هو ما نخلعه على مفردات الحياة والواقع والعالم» لأنّ الشعور بـ«اللذّة» مقترن بـ«الإحساس بالأشياء»، أشياء الواقع الكائن .[862]لا فكاك، إذًا، للتجربة الشعريّة من التجربة الواقعيّة، ولا تعريف للإبداع دون الواقع الكائن .غير أنّ هذا الارتباط يعيق التجربة الإبداعيّة الحقّ، من منظور أدونيس الذي لا تتحدّد فيه «الفاجعة» إلا بتحديد «الشعر» ذاته .والشعر، كما رأينا آنفًا، هو «سير إلى ما وراء الهنا والآن»، إلى ما وراء الواقع، في صعود دائم صوب الواحد، الغاية الأخيرة، حيث ينبع ويصبّ نهر الأبديّة الذي يسافر نحو البعيد .[863]إنّه سير نحو الممكنات الكائنة في المستقبل .«وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحوّل [...] والتحوّل يفترض الذروة والهاوية» [864]في آن .والشاعر يقيم شعريًّا في أحضان هذا الجدل المتحوّل شاهدًا، باحثًا، رائيًا، متحسّسًا طريق تلك الممكنات .والطريق إلى هناك مجهولة «صعبة، وعرة، أخاذة، مليئة باستشهاد الحساسيّة، امتلاءها بالفرح والولادة».[865] و«العذاب كامن في جهل الطّريق وعوائقها .من يعرفها ويقدر على تخطّي عوائقها، يجد نفسه أمام نفسه، أمام الغاية التي تحتضن أسرار العالم والتي هي الأصل» .[866]غير أنّ ذاك التخطّي أمر مُحال، ومعانقة الغاية الأبديّة شيء لا يُدرَك، لأنّ «المستقبل يظلّ مستقبلًا»، كما يقول أدونيس. «والشاعر الباحث عنه، يبقى دائمًا قبله، ولا يستطيع أن يبلغه .ومن هنا الحسرة الخانقة :حسرة خلّاق يسير إلى مستقبل يعرف أنّه لن يدركه .كأنّما يشير إلى شيء يملكه، يطلع من عينيه وأعماقه،

إلا أنّه يظلّ بعيدًا ـ يظلّ إمكان حضور سيأتي، لكن ليس الآن».[867]قد لا تكون فاجعة الذي لا ينتظر عميقةً، لأنّه يصارع المجهول، لكنّ فاجعة الذي ينتظر غاية ويعرف أنّه لن يدركها تكون أعمق. «ذلك أنّ فاجعة من لا ينتظر، في سيره، أن يصل إلى الحقيقة الأبديّة، متضمنة جوهريًّا ومسبقًا في خطوته الأولى؛ فهي مجانيّة».[868]

إنّ مفهوم «الفاجعة»، كما هو الشأن بالنسبة إلى مفهوم «الرؤيا»، متحوّل مع تحوّل الرؤى النقديّة لكلّ ناقد .فلئن اتفقت تلك الرؤى حول الدلالات المعجميّة الأصول لهذين المصطلحين، فإنّهما اختلفت حول أسبابهما وطبيعتهما وغايتهما .وتبع ذلك اختلافٌ حول توظيفهما في سياقاتهما المناسبة .وفي هذا المستوى يكون الخطر .فالمصطلح منهما قد يصبح عيارًا من عيارات النقد، عليه تقاس التجارب، وبه تتميّز .فمَن اتفقت تجربته والمعنى الذي رصده الناقد يُعدّ شاعرًا، ومَنْ حاد عنه أو جانبه يُهمل أو يُعدّ مقصّرًا في فهم الشعر الحقّ .كما يمكن أن تكون التجربة الواحدة مُتنازعًا عليها من رؤيتيْن متباعدتيْن .فتُؤَوَّل تأويليْن مختلفيْن، ليس الخطر فيهما بقدر ما هو في ما يترتّب عليه من حكم أو تصنيف أو مقارنة .واختبار هذه المفاهيم المختلفة على التجارب المتنوّعة كفيل بالكشف عن ذلك الخطر الذي يمكن تقصّيه في قراءة أدونيس وجابر عصفور لما يسمّى «شعر المقاومة»، الذي يطلق عليه أدونيس مصطلح «نتاج شعرائنا في الأرض المحتلّة»[869]، ولتجربة صلاح عبد الصبور الشعريّة أو في قراءتهما لـ«الكتابة الصوفيّة»، ولتجربة محمد الماغوط.

والجامع بين هذه التجارب جميعًا هو «الفاجعة». غير أنّ فاجعة التجربة عند شعراء المقاومة وعند صلاح عبد الصبور، ليست هي فاجعة التجربة عند الصوفيين. إذ الأولى مأخوذة بوطأة الحدث ومنه تستمدّ زخمها، كما تبيّن ذلك كتابات جابر عصفور، والثانية مأخوذة برعب التجربة الصوفيّة ذاتها في معزل عن الحدث الواقعي الخارجي، كما يرى أدونيس[870]. أمّا فاجعة محمّد الماغوط فمُختَلَفٌ حولها. يراها جابر عصفور مرتبطة بالواقع الكائن، ويراها أصحاب مجلّة شعر، وأدونيس واحد منهم، تنأى عن الواقع الكائن لتخوض غمار التجريب بحثًا عن الواقع الممكن. والمتفق عليه في هذه التجارب هو تميّزها وفرادتها، لا من حيث اتفاقها على مفهوم «الفاجعة»، بل لأسباب أخرى تتغيّر بتغيّر كلّ تجربة[871]. غير أنّ ذلك لا يمنع الاختلاف حول قيمتها وطبيعتها إذا ما اتصل الأمر بمفاهيم أساسيّة كـ«الرؤيا» أو «الفاجعة». من ذلك مثلًا أنّ ما يسمّى «شعر المقاومة»، أو «الشعر الثوريّ»، بما يحيل عليه من شعور عميق بالفاجعة النّاجمة عن ضياع

الأرض والهويّة، لا تتوفّر فيه، في ما يرى أدونيس، شروط «الفاجعة» ولا شروط «الثورة»[872]، التي هي شروط «الشعر الحقّ»[873]. فهو في معظمه «زيّ»[874]، و«الثورة» فيه «أزيائيّة»[875] لأنّه فهِمَ الفاجعة فهمًا سطحيًّا مرتبطًا بوطأة الحدث (احتلال الأرض، الاغتصاب، الاضطهاد، ضياع الهويّة العربيّة المكتملة) فتزيّى بغنائيّة كاذبة، كما فهم الثورة فهمًا مباشرًا، «أي فهمها على أنّها التغيير في سطح العالم- تغيّر الأشكال والأحداث»[876]. لهذه الأسباب يرى أدونيس «شعر المقاومة» «امتدادًا لشعر التحرّر الوطني» غايته «تحقيق النّجاح لا الرّعب»، وهو «شعر تظاهرة»، و«حماسة لا تكمّل شيئًا ولا تفعل شيئًا»، «مشبع بروح المبالغة»، بل هو «نتاج رومنطيقي بأبسط مستوى للرومنطيقيّة»، إضافة إلى أنّه «محافظ، منطقي، مباشر، يندرج في الإطار الإيديولوجي السّائد»[877]. إنّ غموض المتصوّر الحقيقي لمصطلح «الثورة» جعل من تجربة «شعر المقاومة» مجرّدَ تحليق خارج دائرة الشعر الحقّ (أو ما يسمّيه أدونيس «الشعر الثوري» و«الإبداع الثوري العميق الأصيل»)، وخارج دائرة الفاجعة الحقّ (يسمّيها أدونيس «الرّعب»)، وخارج دائرة الهويّة الحقّ. فالفهم السطحي للموضوع (الواقع، الثورة،...) أدّى إلى شعور كاذب يعكس ذاتًا واهية. لذلك لا تتمايز صورة شاعر الفاجعة، في هذه التجربة كما في تجربة كلّ من «يلتصق بجلدة الحياة»، عن صورة عامّة النّاس. وفي الوقت ذاته، لا ترقى إلى صورة شاعر الفاجعة في تجربة «الشعر الثوري الأصيل»، وهي تجربة تقتضي «تفكيك البنية الثقافيّة العربيّة القديمة التي تتعارض مع الثورة، وهدم هذه البنية وتجاوزها»، كما تقتضي «فتح آفاق جديدة تتيح نشوء البنية الثقافيّة الثوريّة الجديدة»[878]، والعمليّتان غير منفصلتين. وفي الحالتين إطلالة على مدارات الرّعب: رعب المواجهة ورعب الكشف. كما لا ترقى إلى صورة شاعر الفاجعة في التجربة الصوفيّة أو في التجربة السورياليّة اللتين يخترق فيهما المبدع حُجُبَ اللامرئي مترحّلًا وحيدًا، في حالة من «الانخطاف» و«الذهول» و«التجرّد من الحواسّ»، في عالم بكر مجهول مظلم مرعب، حيث هوّة «التوتّر» و«القلق» و«التساؤل» و«العذاب» بحثًا عن المطلق وعن الهويّة الحقيقيّة، أو نحتًا لها. نجد بهاء هذه الصورة عند النفّري وعند رامبو[879]، كما يعتقد أدونيس. وصدى ذلك مبثوث في ما قاله عنهما، مجتمعيْن، في «الصوفيّة والسورياليّة»، وفي ما قاله عن النفّري، مفردًا، في «الشعريّة العربيّة». فالنفّري، مثلًا، يحاور الغيبَ، فضاء الكشف، ويحاول أن يستقصيه. «وهذا ممّا يدفعه باستمرار، إلى أن يتقدّم فيما وراء المعروف.

وفي تقدّمه يتجدّد، باستمرار، لكي يظلّ حاضرًا أبدًا [...] وبين النّطق والصمت حيث الهوّة التي يرى فيها قبر العقل وقبور الأشياء، كما يعبّر، يتحرّك نصّ النفّري»[880] مؤكّدًا التجربة الذاتيّة، وفي هذا التأكيد على الذّات قلب للمنظومة المعرفيّة في زمنه. إذ «كانت، بحسب الظّاهر: كيف أعمل ليكون سلوكي وتفكيري متطابقين مع الشريعة؟ فأصبحت: من أنا؟ وكيف أعرف ذاتي وأعرف الحقيقة؟»[881] لذلك نرى في كتابته «قلق الإنسان وتعطّشه وتساؤله، أمواجًا تتصادم جزرًا ومدًّا»[882]. بهذه الفاجعة، بهذا الرعب، تتحقّق كينونة المبدع ويتحقّق تميّزه عن البشر، لأنّ إطلالته تلك لا تسنح للجميع، بل هي هِبَة رّبانيّة، سورياليّة[883].

إنّ العلاقة بين هذا الثالوث (الواقع، الفاجعة، الذات) أدّت إلى حكم قيمي عند أدونيس، والحكم يؤدي إلى تصنيف .ومرتبة «شعر المقاومة»، كما يوحي به كلام أدونيس في كتابه زمن الشعر، ومرتبة ما يسمّى «الشعر الواقعي»، هما دون مرتبة «الشعر الحقّ» الذي تمثّله التجربتان: الصوفيّة والسّورياليّة، كما يعتقد أدونيس.

ومع اختلاف التصوّرات للمصطلح الرأس تختلف استراتيجيّات التأويل وعيارات التصنيف. وطبقة شعر المقاومة والشعر الواقعي، نموذجَي الإبداع الذي يحتضن «الفاجعة» وعليها يدور، هي عند جابر عصفور مغايرة لها عند أدونيس .فـ«الواقع» و«الفاجعة» و«الذات» هي المتصوّرات الأصول التي جاور النّاقد بينها ليكشف عن تفاعلها المشكّل، افتراضًا، لصورة «شاعر الفاجعة» في تجارب إبداعيّة كثيرة أقصاها أدونيس من مملكة الشّعر الحقّ كتجربة «شعر المقاومة» .واختيار النّاقد «المرآة» مدخلًا لتحليل بعض الدواوين الأخيرة لمحمود درويش، فيه إحالة على ذلك الثالوث .[884]فالمرآة من التقنيات التي يتكئ عليها محمود درويش في الرؤيا الجديدة التي تتضمنها دواوينه الأخيرة التي تتميّز بالحضور القويّ للذات التي تحدّق في نفسها، كأنّها تراها في «مرآة» .[885]وتبدو الذّات، من خلال هذه المرآة، منشطرة الوعي، منقسمة «بين مبدإ الواقع ومبدإ الرغبة :الأوّل يشدّها إلى قبول ما هو واقع، بينما يجذبها الثاني إلى النّقيض» .[886]فتتمزّق الذات بين الواقع الكائن المفروض والواقع الممكن المحظور والمستحيل المعدوم .وعندئذ «ينتهي المسعى في المابين إلى الإحباط» المولّد للمحاسبة الذاتيّة حيث توضع الذات موضع المساءلة أمام المرآة التي تكشف عن حياة شبيهة بـ«مسرحيّة يؤدّيها ممثّل بائس، يتبختر زهوًا لساعة على المسرح، ثمّ لا يسمعه أحد، فالحياة حكاية يرويها أبله، ملؤها الصّخب والعنف اللذان يتجاوبان ودالّ الضحيّة».[887]

وهذه الحالة هي نتاج واقع يمثّل الوطن، بشحنته المادّيّة والمعنويّة، قطب الدّلالة فيه .فـ« فلسطين هي النغمة التحتيّة أو أساس اللحن الذي تتركّب فوقه طبقات أخرى من المقامات والإيقاعات، ولذلك مهما تغب فلسطين عن قصائد] درويش [تجدها تبرز على سبيل اللمح أو الإشارة أو اللازمة النغميّة أو قرار اللحن الذي يظلّ باقيًا على الرّغم ممّا يناوشه من تنويع» .[888]إنّ فاجعة الوطن هي فاجعة الشّاعر .يشاركه آلامه ويبحث له عن الخلاص منها .لذلك مثّلت فلسطين التيمة الشعريّة المركزيّة في شعر درويش من ديوانه الأوّل عاشق من فلسطين إلى ديوانه أثر الفراشة .وكلّ قراءة لشعر درويش لا تتقصّى علاقة الشّاعر بهذا الوطن الفاجعة، وتنزّله منازل أخرى، هي قراءة تطلب من ذاك الشعر ما ليس فيه .والبحث عن تميّز «الفاجعة»، في هذا الشّعر، يكون بالتعمّق في حقيقتها وقياس مداها الفنّي، وهذا الأهمّ، لا بمقايستها على غيرها .إذ قد يتألّم كلّ إنسان لألم وطنه المنكوب، لكنّ ما يميّز فاجعة الشعراء هو «الفنّ» .فهويّة «شاعر الفاجعة» تتمايز عن هويّات العامّة من النّاس بشكلها الفنّي وإن اشتركت معهم في الطبيعة .وبناء الكينونة الشعريّة بناء فنّي صرف، والفنّ كامن في «التشكيل اللغوي» المفارق.

بهذه الدّلالة الجديدة يتميّز تصوّر جابر عصفور لشاعر الفاجعة عن تصوّر أدونيس .إذ لا نكاد نرى أدونيس يلحّ على التشكيل الفنّي في مقاربة صورة «شاعر الفاجعة»، وإن ألحّ على الجانب الأسطوري/الصوفي (الانخطاف، الذّهول، رعب الكشف، التجلّي، الاتحاد) في التجربة برمّتها. وبهذا التصوّر يشحن أدونيس مصطلح «الكتابة» بشحنة غير معهودة في «النقد العربي»، ولأوّل مرّة يقصى «التشكيل الفنّي» من بناء ذلك المصطلح .بل في أفضل حالات البناء المفهومي، يحتلّ مرتبة متأخّرة عن تلك «السيرورة الصوفيّة/الأسطوريّة» .وقد عبّر أدونيس عن هذا التصوّر الجديد لمصطلح «معاناة الكتابة»، الذي أصبح معه يستغرق كلّ معاني مصطلح «الإبداعيّة»، أثناء قراءته لتجربة سعيد عقل الشعريّة .فبعد أن يتساءل عن موضع «إبداعيّة الذّات» في هذه التجربة، يقول: «إنّها لا تكمن في المعاناة، أو الاستبصار في العالم للكشف عن مجهولاته، أو لافتتاح أفق معرفي جديد، وإنّما تكمن في براعة الصنع – صنع مادّة موجودة، أو إعادة صنع لها، لكن بأساليب أكثر دقّة .وكأنّ القصيدة «الحديثة» هنا ليست إلا نوعًا من التحسين والتجميل، أو الاختصار الشّكلي للقصيدة «القديمة»» .[889]وإذا كان هذا القول يلمّح إلى ثانويّة «التشكيل الفنّي» في بناء متصوّر «معاناة الكتابة»، فإنّ ما تَلاَ ذلك يصرّح بـ«جناية» التشكيل الفنّي، وإن كان حداثيًّا، على «التجديد الشعري» .إذ يقول :«بهذا المعنى، كان هذا الشعر «تقليديّا»، كما سمّاه يوسف الخال في محاضرته.

وكنت، بقدر ما أعيد قراءته، أزداد يقينا أنّ « الشكل» (وربّما، من الأفضل، أن أستخدم هنا، «التشكيل»)، يمكن أن يكوّن بمظهره «الحداثي» ذاته، عطاءً لا يخفي وراءه غير التقليد وغير التكرار، وأزداد يقينًا، تبعًا لذلك، أنّ التجديد الشعري نظرة جديدة شاملة، ورؤية أصليّة وكلّيّة».[890]
لكن، هل يوجد شعر دون «تشكيل فنّي»؟ أين الجمال من الشعر إذا ما جرّد من التشكيل الفنّي؟

لا يفصل أدونيس بين «مضمون القول» و«كيفيّة القول» .إذ «هناك وحدة بنيويّة بين «ماذا» نقول، و«كيف» نقول، بين معنى القول ومبناه» .[891]وهذا الاتحاد بين «المبنى» و«المعنى» يشرّع للمماهاة بين «الجمال»، الذي كان خلاصة تشكيل فنّي لغوي أساسًا، و«الرؤيا/الكشف»، التي هي حركة نفسيّة وذهنيّة .وقد ماهى أدونيس، فعلًا، بين المتصوّرين المتباعدين حين قال :«إنّ مهمّة السوريالي كمهمّة الصّوفي :الكشف لا الجمال، ذلك أنّ هذا الكشف هو نفسه الجمال» .[892]ويبدو لنا خطر هذه المماهاة كامنًا في تبعاتها أكثر من كمونه فيها .فانصهار المبنى في المعنى، والجماليّ في المضمونيّ، وراءه إنكار لمتصوّرات جرت مجرى البدهيّات (الأدبيّة، التخييل)[893]، وتنصّل من علاقات ثابتة، وتهميش لوظائف مضبوطة ومتّفق عليها .فبناء على «انصهار المبنى في المعنى» و«تماهي الجمال مع الرؤيا»، يصبح المعنى العميق لـ«الأدب» كامنًا «في تجاوز الأدبيّة إلى الدّخول في أسرار الكون»، وينحصر «دور الأدب، ليس في أن يخلق نصوصًا جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أن يخلق بها وفيها فاعليّة سحريّة سيميائيّة، وأن يحقّق التحوّل، فيؤسّس الصّلة المضيئة بين الأعماق المجهولة في الإنسان، من جهة، وفي الكون من جهة ثانية».[894]

شبكة كاملة من المصطلحات تلك التي أفرغها أدونيس من محتواها وشحنها بمحتوى آخر نتيجة رؤية خاصّة لمفهوم «هويّة المبدع» .ولكنّ أدونيس، وهو يبني متصوّراته الحداثيّة الخاصّة، مثّل، في ما وصل إليه، عزفًا منفردًا بين الحداثيين وإن تعلّل بشيوع ما ينادي به عند الصوفيين والسورياليين.

أمّا جابر عصفور، فإنّ تلك الصورة، شاعر الفاجعة، عنده لا تنفصل عن صورة «الشاعر الحِرَفي» .(Le Poète Artisan) إذ بإتقان الفنّ يرتقي الشاعر إلى مراتب الخلق وتنفتح أمامه أبواب الرؤيا العقلانيّة (الرؤية) .فلا انخطاف ولا ذهول إلا انخطاف الشاعر وذهوله عند مباشرته للصّنعة الشعريّة، ولا مِنّة إلا ما يمنّ به الخيال والفكر .إنّها بعبارة أخرى، فاجعة لا تخرج من دائرة

المنطق، كما أنّ الشّاعر لا ينسلخ عن جنس البشر، والتجربة لا تقطع مع الواقع إلا بالقدر الذي يسمح به الفنّ.

ومن اليسير على القارئ أن يرى هذا التزاوج بين متصوّرَي الفاجعة والفنّ في قراءة جابر عصفور لأغلب التجارب الإبداعيّة العربيّة المعاصرة .ففي مقاله عن ديوان درويش «أثر الفراشة»، كلام عن علاقة الشاعر بوطنه، في ماضيه القريب وحاضره، وبواقع هذا الوطن .وهو كلام في تجلّيات الفاجعة .فيه تذكير بصورة فلسطين «الحبيبة التي يراها العاشق في بلاد الشوك راعية بلا أغنام مُطارَدة فكان رفيقها وكان غريب الدّار مثلها»، كما بدت في ديوان درويش الأوّل عاشق من فلسطين، وفيه تشخيص لصورتها الجديدة في ديوان أثر الفراشة، وهذه الصورة لا تفارق دلالات الفاجعة .إذ بدت «مقموعة من العدوّ الإسرائيلي الذي لا يتوقّف عن القيام بمذابحه الجماعيّة كأنّه لم يكفه ما قام به من مذابح سابقة»، كما بدت «مقموعة من أبنائها الذين تحوّلوا إلى ما يشبه الإخوة الأعداء في رواية كازنتازاكس الشهيرة بالاسم نفسه، إذ بدل أن يوجه أبناؤها السلاح إلى عدوّهم المشترك أصبحوا يوجّهونه إلى نحورهم، كأنّهم القاتلون القتلة الذين يعيدون إنتاج القمع الواقع عليهم ليوقعوه على غيرهم، والوطن العربي صامت لا يفعل شيئا كأنّه تواطأ مع عمليّة الإفناء الذاتي الفلسطيني، وانتقلت إليه عدواها فاشتعلت حروبه الدّاخليّة».[895]

وصورة فلسطين بين زمنين نموذجٌ لفاجعة ترقى إلى مرتبة «الملحمة من الرعب اليومي».

غير أنّ هذه الفاجعة، إذا ما انحصرت في هذه الدّلالات السطحيّة وتبدّت في تلك الصّور الجليّة، لن تكون سرًّا من أسرار الشاعريّة ولا علّة من علل وجود الشعراء، بل هي أمر معلوم للقاصي والدّاني، ومحاكاة ساذجة للواقع .فلا فضل للشعراء في التذكير بمعلوم .والشعور بها أمر مشترك بين من يهمّهم أمر هذا الوطن .فلا خصوصيّة لهويّة الشعراء من هذا الباب .والحقّ أنّ جابر عصفور، كما غيره من أغلب النقّاد، لا يهتمّ بالمشترك من الفاجعة قدر اهتمامه بالخاصّ الذي يمثّله شكلها الفنّي، مؤمنًا بأنّ اللغة دون فنّ «يمكن أن تنسى صفاتها الشعريّة فتتحوّل إلى عويل وصراخ لا علاقة لهما بالفنّ، والشعر ليس إفراغًا للانفعالات وإنّما إعادة تشكيل لها [...] وهو ليس محاكاة لمفردات الواقع وإنّما صياغة مجازيّة لها .ولذلك فكلّ تأمّل في الواقع، مهما كانت وطأته، لا بدّ أن ينطوي على تأمّل في اللغة التي تعيد تشكيله بما يبرز مغزاه ومعناه، أو دلالته الأولى والثانية والثالثة إلى ما لا نهاية» .[896]وهذا البعد الفنّي هو الذي يضغط على النّاقد القارئ حتّى يرصد «مواقع الشاعر» و«زوايا نظره» و«أدوات عمله» و«مواقفه» و«وظائفه» .فيبدو لنا درويش، كما شخّصه جابر عصفور في «أثر الفراشة»، منغرسًا بين تفاصيل الفاجعة، متّخذًا موقع المشارك والشّاهد معًا، ينقلها إلى القارئ محافظًا على حرارة وقعها وثقل وطئها، موظّفًا من قنوات الوصف حاسّة البصر التي «تسيطر على غيرها من الحواسّ في صياغة الصّور الشعريّة التي ينسج منها الشّاعر قصائده، كأنّه الشّاهد الذي لا يزال يرى الكوارث ويريد غيره أن يشاركه في رؤيتها، ويحدّق بكلتا عينيه في مفرداتها، كي لا ينساها، وكي يتحوّل انفعاله بها إلى نوع من الفعل، في العمليّة الحافزيّة للتخييل الذي هو جوهر الشّعر ومصدر التوليد الأساسي لصوره» .[897]وفعل الشّهادة يجعل «الرؤية مصاحبة»، تعوّض فيها «المرآة» عين الشاعر الذي يكون «في هذا الموضع، أشبه بصانع المرايا التي يرى فيها الواقع صورته، ولكنّها مرايا مغايرة عن تلك التي نعرفها، فهي مرايا مجازيّة ترينا الواقع الذي تعكسه، وتلفتنا إليها في الوقت نفسه، فنراها بقدر ما نرى الواقع الذي تتولّى تحويل بشاعته إلى مجاز إبداعي، وتمثيلات تدفع إلى المزيد من الرؤية، ورموز تجعلنا نعاود الرؤية مرّات ومرّات، فنلمح ما لم نلمحه من قبل» .[898]أمّا فعل المشاركة فيجعلها «استبطانيّة» .بمعنى أنّها رؤية تقوم على تبئير الذّات، بما هي عنصر من هذا الواقع، للتأمّل فيها في موازاة تأمّل غيرها، «وهو نوع من التأمّل الذي لا يتحقّق إلا عندما تنقسم الذّات على نفسها فتصبح هي النّاظر والمنظور إليه» .[899]بل إنّ فعل التبئير الذاتي قد يتجاوز موضوع «الذات في

علاقتها بواقعها» إلى تأمّلها لأداتها الإبداعيّة (اللغة) «التي تتطلّع الذات إلى تطوير قدرتها على تصوير واقع لا يتّسم بالثبات».[900]

إنّ وصف الواقع الفاجع لا يلهي الشّاعر عن ممارسة طقوسه الفنّيّة، ومراجعتها حتّى تسافر بمتصوّر «الفاجعة» إلى مدى بعيد عن السّطح الذي يقف عنده العامّة .وهذه الرّحلة الفنّيّة هي «رحلة العارف إلى الحقيقة، حيث يغدو السّفر معادلًا للطريق، ويغدو الطريق هو المسعى إلى النّهاية، حيث الغاية هي الوصول إلى المطلق» .[901]بالفنّ، إذًا، يبلغ شاعر الفاجعة المطلق لا بالانخطاف، وبصنعته يصّعد إليه لا بمنّة علويّة .و«أدواته الفنّيّة» التي تساعده على التدرّج في مراتب المطلق لا تكتفي باللغة في دلالتها الأولى، بل «تغدو الحاجة إلى المجاز ماسّة كأنّه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن ذات تزدوج على نفسها، كي ترى نفسها في عالم يتشظّى» .[902]فتغتني القصيدة بـ«إمكانات تصويريّة» من «تمثيلات» و«رموز» و«استعارات تجعل للنسيم إيقاعا خفيفا نحسّ به ولا نسمعه في تواضع الشجيرات» .كما تغتني بـ«إمكانات إيقاعيّة» لا تنسى المبدأ القائل :إنّ كسر الإيقاع بين حين وآخر ضرورة إيقاعيّة» .[903]وتغتني، ثالثا، بـ«إمكانات دلاليّة» تلازم «فعل السخرية» من التناقضات.

لم يكن محمود درويش النموذج الفريد لصورة شاعر الفاجعة، عند جابر عصفور.كما لم يكن الوحيد الذي تتميّز كينونته بقدرتها على تشكيل الفاجعة تشكيلًا فنّيًّا مائزًا .فكلّ النماذج المعاصرة التي اهتمّ بها النّاقد، تتميّز بذلك .فلا نرى مبدعا من بينهم لا يجسّد «صورة شاعر الفاجعة» المتمزّق بين مبدأي «الواقع والرّغبة» (وهي الثنائيّة التي تحضر لفظًا في قراءة جابر عصفور لديوان «النّاس في بلادي» لصلاح عبد الصبور، وديوان حزن في ضوء القمر لمحمّد الماغوط وفي قراءته للدواوين الأخيرة لمحمود درويش، كما تحضر في قراءته لأعمال يوسف إدريس) .وإذا ما وقف وقفة تأمّل، تنقسم ذاته شطرين :شطرًا يراقب الذات نفسها وهي تفعل في الواقع وفي النصّ، وشطرًا يراقب الموضوع (وتشخيص «انقسام الذّات» لازمة نقديّة عند جابر عصفور تتكرّر في الكثير من كتبه ومقالاته حتّى صار مصطلحًا نقديًّا متمكّنًا يحيل على تقنية إبداعيّة فخصّه بمقال مفرد أجراه على غير الشّعر .[904]وقد اعتبر جابر عصفور هذه التقنية ميسمًا من مياسم الحداثة قديمًا وحديثًا[905]) .فتتزاحم صفات كثيرة للشاعر تغني دلالة «الفاجعة» .إذ يبدو شاعر الفاجعة «حزينًا»، «مقهورًا»، «غاضبًا»، «معارضًا»، «متمرّدًا»، «ساخرًا»، «إشكاليًّا»،

ولكنّه «حالم» و«فنّان» .وقد تطفو بعض هذه الصّفات عند مبدع على حساب صفات أخرى، ولكنّها، بالتأكيد، تتجمّع كلّها في صورة «الإنسان» كما استخلصها جابر عصفور من تجربة صلاح عبد الصّبور وأجملها في قوله :«مأساة هذا الإنسان أنّه يريد أن يطول بالأصابع المجذوذة نجوم أحلامه اللامحدودة، وأن يقاوم الشرّ الذي استولى على كلّ ما حوله، ويواجه الزّمن كما يواجه كلّ عوامل التحلّل والفساد والظّلم في المجتمع، وعذاب رحلته العقليّة والروحيّة سرّ تميّزه الذي يجعله يموت واقفًا في احتجاج نبيل أو تمرّد جليل، هذا الإنسان ظلّ صلاح عبد الصّبور على إيمانه به، حتّى في سخطه عليه، أو لعنته إيّاه، إذ لم يجحد قطّ قدرة الإنسان الخلّاقة على إنشاء العالم في أفضل صورة وأحسن نظام» .[906]وهذا «الإنسان» يذكّرنا بصورة «المثقّف العضوي» في التحليل الاجتماعي الذي يعبّر عن الواقعيْن الكائن والممكن لفئته الاجتماعيّة الحقيقيّة أو المتخيّلة.

وهذه الصفات غير مصطنعة، علاقتها بالواقع الكائن هي علاقة موقف بحدث .فما من تجربة إبداعيّة، عند جابر عصفور، في معزل عن الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي .وما من «فاجعة» ليست في علاقة مباشرة بهذا الواقع .لذلك نراه يربط ربطًا مباشرًا بين كثير من التجارب والواقع السياسي .فمثلما ربط بين تجربة محمود درويش والواقع الاستعماري الصهيوني، ربط بين قصيدة «حزن» لصلاح عبد الصبور و«الصراع الوطني ضدّ الاحتلال البريطاني»[907]، كما ربط قصيدة «هجم التتار» وقصيدة «عودة ذي الوجه الكئيب»، للشاعر عينه، بـ«أحداث أزمة مارس 1954، وهي الأزمة التي انتهت بانهزام الديمقراطيّة التي كان يمثّلها جناح محمّد نجيب، وانتصار الديكتاتوريّة العسكريّة التي قادها عبد النّاصر»[908]، كما أقام «توازيًا بين كتابة «مأساة الحلّاج» ونهاية محنة اليسار المصري الذي خرجت رموزه من السّجون النّاصريّة سنة1964 ، بعد صدور العفو العامّ والاتفاق على حلّ الحزب الشيوعي».[909]

والحقّ أنّ جابر عصفور لا يترك قصيدة، منشورة مفردة، أو مسرحيّة شعريّة، أو ديوانًا من دواوين صلاح عبد الصّبور إلّا وردّها إلى حدث سياسي مرّت به مصر[910]، أو علاقة متوتّرة بين الحاكم المستبدّ والشاعر المحكوم المقموع، أو صدام بين الإنسان مرهف الحواس وواقعه الاجتماعي المتردّي .وكذا الشأن مع ما درسه من شعر أمل دنقل، خاصّة ديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وقصيدته «الكعكة الحجريّة» وقصيدته «من مذكّرات المتنبي في مصر» وقصيدته «من أوراق أبي نواس» وقصيدته «اعتراف» التي تشي بمعاني الغضب والتمرّد إثر نكسة1967 [911]. وهذا لا

ينأى عن قراءته لقصائد سعدي يوسف [912]ومحمّد عفيفي مطر .ولا تحيد عن ذلك كلّه قراءاته للتجارب القصصيّة والروائيّة كتجربة القصّاص يوسف إدريس التي عقد النّاقد بينها وبين «زمن السّادات» صلة تقوم في بعض مراحلها على «التوتّر» و«المشاحنات» و«الغضب» و«التمرّد».[913]
وقد يعقد النّاقد بين التجربة والواقع الاجتماعي صلة لا تقلّ متانة عن صلتها بالواقع السياسي، فيكشف عن «فاجعة»، في الخطابين القصصي والمسرحي، لا تختلف في عمقها عن فاجعة الشعراء .فيصبح البطل في الكتابات القصصيّة والمسرحيّة صورة مرآويّة للإنسان في الشعر العربي المعاصر .فلا يختلف «إسماعيل»، بطل رواية قنديل أمّ هاشم ليحي حقّي، في علاقته مع مجتمعه مع صورة الشاعر في «النّاس في بلادي» لصلاح عبد الصّبور .[914]وبالمثل يتجاوب مع البطل في أعمال يوسف إدريس، وهو نموذج «المواطن البسيط، البائس، السّاعي وراء أحلام العدل الاجتماعي، والباحث في ليل القرية أو قاع المدينة على كسرة خبز، أو زجاجة دواء، أو لحظة دفء، أو أمل في الحريّة» .[915]وهذا النموذج «للمواطن العادي ولكنّه غاضب» يبسط حضوره المتكرّر في مجموعات القصّة القصيرة والروايات التي كتبها يوسف إدريس .«ففضاء الأزمة المتكرّرة للشخصيّات يشمل نماذج متقاربة في المنزع والدّلالة، فتصل بين المرأة التي تسقط نتيجة الضغوط الاجتماعيّة للفقر في القرية (الحرام) والمدينة (العيب)، كما تصل بين المثقّف الثوري الذي يسعى إلى تغيير الواقع، فيواجه قوى الاحتلال وقوى الفساد معًا (قصّة حبّ)، ويعاني وحشيّة قمع الحرّاس الذين يحمون مصالح الواقع (العسكري الأسود)، ويصطدم بالآخر -الحضارة والثقافة - في سبيل تأكيد الهويّة» .[916]وهذا النموذج القصصي لإنسان الفاجعة لا يختلف عن النموذج المسرحي سواء تجسّد في شخصيّة «الفرفور»[917]، عند يوسف إدريس، أو تجسّد في مختلف أبطال مسرحيّات سعد الله ونّوس.[918]

وإذا كنّا قد أشرنا، سابقًا، إلى أنّ الشعور العميق بالعذاب والإحساس المفرط بوطأة الحدث غير مقتصرَين على الشعراء، ما يجعل «الفاجعة» حالة مشتركة لا تميّز كينونة الشعراء عن غيرها من الكينونات، وأشرنا إلى أنّ هذا التميّز لا يتأتّى إلا بتزاوج «الألم» مع «الفنّ»، فإنّ ذلك يتأكّد مع كلّ قراءة من قراءات جابر عصفور للتجارب الإبداعيّة المختلفة .ونراه، في كلّ مرّة، يختبر ويؤكّد «الرؤية الجماليّة» التي «توازن بين العقل والخيال، بين روح التشكيل العالية المحكمة التي توشك أن تكون حسابًا دقيقًا والعفويّة التي يمكن أن تميل إلى الفوضى أحيانًا، بين انطلاقة الانفعال والتنظيم الذي يوحي بالإرادة العاقلة» .[919]فرحلة الشّاعر الإبداعيّة لتجسيد إنسان الفاجعة هي «رحلة المعنى

التي لا تنفلت في مهمه الخيال، ولا تنجذب إلى ذروة الوجد، ولا تخادعها نشوة الغيبة عن الخلق، أو تسكرها خمرة الفناء عن الوعي»، إنّها تظلّ أقرب إلى الصحو لا الغيبة، وأدنى إلى هدوء التمكين والتلوين منها إلى جذبة اللوامع والبروق» .[920]وقد يتجسّد التعقّل، فنّيًا، في «التميّز التشكيلي عروضًا وبناء» أو في «التميّز التخييلي تصويرًا وترميزًا وتمثيلًا كنائيًّا» أو في «التجريب» بشتّى أبعاده، فيضفي على «الفاجعة» عمقًا نفسيًّا لا يقدر على الوصول إليه وَصْفُ العامّةِ ولغتُهم .وكأنّ النّاقد، بهذا التوكيد المتكرّر، يردّ ردّا مباشرًا على «الرؤية الجماليّة» التي يتبنّاها أدونيس والتي تحضر بمصطلحاتها حضورًا لافتًا .كما أنّ النّاقد، بهذا التوكيد، يشحن مصطلح «الإنسان الكلّي» بمتصوّرات تختلف عن تلك التي يشحنه بها أدونيس.[921]

* * *

لم يتّفق أدونيس وجابر عصفور اتّفاقًا كلّيًّا على الخصائص الذاتيّة التي تميّز هويّة الشعراء عن هويّة عامّة النّاس .فلئن بدا لنا الشّاعر، مع أدونيس، ذاتًا منقطعة عن النّاس وعن العالم الكائن، متعالية بموهبتها ومشروعها ومسارات تجربتها، فإنّه بدا، مع جابر عصفور، جزءًا من العالم الكائن وواحدًا من النّاس، ولكنّه يتميّز بصنعته الفنّيّة وقدرته العجيبة على إعادة تشكيل الواقع المعطى تشكيلا فنّيا متعقّلا ليست الغاية منه «الإمتاع» بل «الوعي بالكلّيات» و«التحفيز على الفعل» .وقد بدا لنا أنّ هذا الاختلاف يردّنا إلى الاختلاف القديم بين الرؤية الجماليّة القائمة على متصوّر «الطبع» والرؤية القائمة على متصوّر «الصّنعة» .كما يردّنا إلى الثنائيّة المتقابلة الأقدم بين «عالم أبولو»، حيث يجد الإنسان الهدوء المثالي والنّظام فيرى كلّ شيء بوضوح قاطع وتميّز صارم، و«عالم ديونيزيوس»، حيث النشوة والإثارة، والقلق والغموض» .[922]والذي نستخلصه من هذا الاختلاف بين النّاقدين، ونحن نتقصّى مظاهر تميّز هويّة المبدعين في ذواتهم، أنّ ذاك التميّز مجرّد تأويل شخصي تتحكّم في مضامينه المرجعيّات النقديّة .فما اختلاف أدونيس عن جابر عصفور، في هذا الموضوع، إلا لاختلاف المرجعيّة الصوفيّة (ذات الجذور الشيعيّة) والسورياليّة والرومنطيقيّة والتحليل النفسي، وحتّى الرؤية النقديّة الموضوعاتيّة[923]، عن المرجعيّة البنيويّة التوليديّة والمرجعيّة البنيويّة الشكلانيّة.

وإذا كان الأمر بهذا الشّكل في معالجة «هويّة المبدع في ذاته»، فهل يكون مماثلًا عند معالجة هذه الهويّة في علاقتها بعناصر انتمائها (اللغة والثّقافة والمكان)؟

ثانيًا: المبدع وهويّة الانتماء

تقوم «الهويّة البنائيّة»، وفق ما توصّل إليه علماء الغرب، على ثلاثة مبادئ أساسيّة في علاقتها باللغة والثقافة والمكان .وهذه المبادئ هي :«التصنيف الذاتي»(Self-categorization) و«اللاتضمين» (Disembodiment/disincarnation) و«اللاتوطين» (Deterritorialization).والذي تشترك فيه هذه المبادئ الثلاثة هو «الوعي» و«الإرادة» و«الاستقلاليّة» .وانتساب النّاقدين إلى مناصري «الهويّة البنائيّة» يقتضي مقايسة رغباتهما النظريّة وممارساتهما النقديّة على تلك المبادئ الثلاثة وما يتعلّق بها من متصوّرات.

1- المبدع والهويّة اللغويّة: من «الجماعة الحقيقيّة» إلى «الجماعة المتخيّلة»

إنّ الذي لم يختلف فيه النّاقدان العربيان مع علماء الهويّة البنائيّة الغربيين هو «أنّ اللغة فعل هويّة» .فأدونيس يعرّف الكتابة، بما هي ممارسة لغويّة، بكونها «فعلًا»[924]، و«استمرارًا للوجود» .[925]وقد يحلّ المصطلح الأضيق (الشعر) محلّ المصطلح الهدف (الكتابة) فلا يختلف تعريفه عنه[926]، كما قد يحلّ المصطلح الأوسع (الفنّ) محلّ مصطلح «الكتابة»، فيغدو، بدوره، «فعل حياة» .[927]وهو المعنى الذي يُنبئ به قول جابر عصفور :«أشعر أنّ الكتابة هي روح وجودي، وسرّ حضوري ونعيمي وعذابي في آن، فهي صنعة للخلق والتهديم» .[928]والوعي بعلاقة اللغة بالهويّة الفرديّة يشحن وظيفتيها التقليديّتين (التمثّل والتواصل) بدلالات جديدة في علاقة بوجدان الفرد وانفعالاته .فتمثّلنا للعالم، الكائن أو الممكن، لم يعد مسبقًا ومفروضًا علينا فرضًا، بل أصبح شخصيًّا، مشحونًا بانفعالاتنا وعواطفنا .وتواصلنا لغويّا مع الآخرين لم يعد يُنظر إليه كتبليغ لرسالة مجرّدة، بل أصبح يُنظر إليه كمحاولة لإقامة علاقة وجدانيّة متبادلة .وهذا التلازم بين الثالوث «الهويّة» و«اللغة» و«الوجدان» أحال على متصوّرَي «الإرادة» و«الاستقلاليّة» .فالفرد صار مسيطرًا على اللغة التي يستعملها ومستقلاًّ، في استعمالها، عن إرادة الآخرين تبعًا لرؤيته الذاتيّة إلى الأشياء والأشخاص .وقد تأكّدت إرادة الفرد واستقلاليّته مع إثراء وظائف اللغة، بالإلحاح على أنّ الفرد حاضر دومًا في ما يقول وفي الفهم الذي يبنيه على ما يقوله غيره، وأنّ هويّته تتأصّل في صوته .وضمن هذه الرؤية يمكن أن ننزّل قول أدونيس :«الشعر هو الإنسان ذاته» .[929]والقول ينمّ عن رؤية يعوّض فيها «الأنا» الـ«نحن»، ويعوّض فيها «الخاصُّ» «المشتركَ» .وعلى ذلك قد تتمايز هويّة الفرد عن هويّاتٍ، وإن كانت قريبة منه، وتتماثل مع هويّات أخرى، وإن كانت بعيدة

عنه، بتماثل الرؤى والانفعالات أو تمايزها .فلم يعد «المعجم» موحّدًا بين النّاس، بل «الوجدان» و«الرؤية» .لذلك يكفي الفرد أن يتماثل وجدانيًّا ورؤيويًّا مع مجموعة أخرى، ويكون واعيًا بهذا التماثل، حتّى يصنّف نفسه معها .ويكفيه أن يتمايز في كلّ ذلك عن مجموعة أخرى، ويكون واعيًا بهذا التمايز، حتّى ينسلخ عنها.

ولا تحيد استراتيجيّة أدونيس، في مقاربته البنائيّة لهويّة المبدع من مدخل اللغة، عن هذا المسار .غير أنّه انطلق من منتصف الطّريق .فلم يعد إلى أصول المقاربة، بل استغلّ تمييز دو سوسير بين «اللغة» و«الكلام»[930]، كما استغلّ فصله بين «الكلمات» و«الأشياء» في إطار قاعدة «اعتباطيّة اللغة»[931]، ليلحّ على البعد «الشخصي» في التعامل مع هذه الملكة .وهو لم يتعامل مع تمييز دو سوسير تعامل بعض الماركسيين الذين وظّفوه لتمتين علاقة الفرد بمجموعته وردّ الكلام على غيره[932]، رغم متانة علاقته بالفكر الماركسي .بل وظّفه، عند الاحتجاج لرؤيته التحديثيّة، للإقناع باستبدال «الثابت» بـ«المتحوّل» وتغيير «الاتباع»، ذي البصمة الجماعيّة، بـ«الإبداع»، ذي البصمة الفرديّة، ولابتكار ثنائيّة متقابلة، خاصّة باللغة العامّة والخاصّة،تغلّب «الفردي» على «الجماعي» هي ثنائيّة «الكثاريّة» و«الواحديّة».

ومصطلح «الواحديّة» في علاقة تصوّريّة بـ«الاتباع» الذي لا ينفصل بدوره عن مصطلح «الثبات» .في حين أنّ «الكثاريّة» في علاقة بـ«الإبداع» الذي يستدعي أنطولوجيًّا مصطلح «التحوّل» .وإذا كان مصطلحًا «الاتباع» و«الإبداع» يحيلان على تصوّرين أقلّ اتساعًا من متصوّرَي «الثابت» و«المتحوّل»، وهما المصطلحان الاحتوائيّان، فإنّهما يحيلان على ميادين أوسع من متصوّرَي «الأحاديّة» و«الكثاريّة» اللذين ينحصران في ميدان «اللغة» سواء كانت عامّة (اللسان والكلام) أو خاصّة (لغة الأدب) .فـ«الأحاديّة» مصطلح يحيل على «المشترك/الثابت/ المتشابه/المتآلف» بين مستعملي اللغة .وذاك المشترك يمثّل في اللغة العامّة «اللسانَ :أي المنظومة الرمزيّة ـالمعجميّة التي تتيح التعبير والتواصل»، وفي اللغة المختصّة يمثّل «الشعريّةَ/اللغة الشعريّة/الكتابة الشعريّة» [933](وتحيل «الشعريّة»] اسمًا محضًا أو صفةً[، عند أدونيس في هذا السياق، على جنس الشعر، لكنّها تدلّ على «الأدب» دلالة الخاصّ على العامّ) .أمّا مصطلح «الكثاريّة» فيحيل على «الخاصّ/المتعدّد/المتباين/المتحوّل» .ويمثّل في اللغة العامّة «الكلامَ :أي الاستخدام الشخصي الحرّ المتميّز للسان»، وفي اللغة الخاصّة يمثّل «الكلام الشعريَّ» .وكما أنّ

اللغةَ العربيّةَ، لسانًا، شيءٌ مشتركٌ بين أبناء العربيّة، والكلامَ، استعمالًا شخصيًّا، شيءٌ خاصٌّ ومتغيّر يقوم على مبدأي «الإرادة» و«الاختيار»، فإنّ اللغة الشعريّة النموذجيّة العربيّةَ شيءٌ افتراضيّ ومشتركٌ بين الأدباء، والكلام الشعريّ الذي يتميّز به كلّ أديب عن الآخر هو شيءٌ خاصّ ومتغيّر .«فالكلام الشعري، كلامَ الذّات المبدعة، هو دائمًا بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان» .[934]وهو «مشروع الذّات» الذي يكشف» عمّا هو خلق [...] يقوم على اختيار الذّات، وتدخّلها وإرادتها».[935]

ويوظّف أدونيس الفرضيّة السوسيريّة في «خطاب الهويّة» (الذي اكتسب خصوصيّة الخطاب الحجاجي) متّخذًا موقع المحاجّ المقابل لما يسمّيه «النقد الإيديولوجي» الذي يتنزّل في ما أطلق عليه «الإطار العربي» .والمصادرة التي تقوم عليها أطروحته، ومنها نشأت رؤيته الأدبيّة والنّقديّة، تعقد قرانًا وثيقًا بين «الهويّة» و«الكلام»، في بعده الشخصي، بالتزامن مع فكّ العلاقة بين «الهويّة» و«اللسان»، في بعده الجماعي .وقد عبّر عن ذلك قائلًا :«يبقى أن أقول إنّ هويّتي هي في اللغة التي أُفصح بها عن ذاتي .وبما أنّ هذه اللغة عربيّة، فهويّتي الإبداعيّة والإنسانيّة عربيّة، بهذا المعنى اللغويّ، حصرًا .العربي، بهذا المعنى، كائن لغويّ، وهويّته فرديّة - أي أنّها خاصّة بشخصه، وليست هويّة قوميّة - هويّة أمّة أو جماعة، عرق أو جنس .وإنّما هي هويّة فرد بعينه- فرد -إنسان».[936]

وكما كانت مصادرته على العام (اللغة والهويّة)، صادر أدونيس على الخاصّ (الكلام الأدبي وهويّة المبدع) .إذ هو يعتقد أنّ «كلّ شاعر يشعر ويفكّر ويكتب انطلاقًا ممّا هو، وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره، قديمًا، أو معاصرًا» .وهذا يعني أنّ له طريقته المختلفة المتميّزة، في استخدام اللغة .بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاصّ، المغاير من حيث إنّه ينطوي على أفق من الدّلالة، أو يكشف عن فضاء شعري، خاصّيْن مغايريْن .فكما أنّ الشاعر يكتب كلامه المتميّز بين الكلام، فمن الممكن القول أنّ كلامه يكتبه، بدوره كشاعر متميّز بين الشعراء.[937]

إنّ الهدف من هاتين المصادرتين، على العامّ والخاصّ، هو بناء متصوّر «الكثاريّة» في مقابل دكّه لمتصوّر «الأحاديّة» الذي ساهمت «الإيديولوجيا الثقافيّة السّائدة» في ترسيخه وتعميمه. فالإيديولوجيا الثقافيّة السّائدة أعطت، بحكم عوامل داخليّة وخارجيّة[938]، «الأولويّة للرابط الاجتماعي -القومي، لا للذات الفرديّة» وأرست «النموذج الكلّي الكامل، المتمثّل في التراث والقوميّة» وشدّدت «على الانتماء والأصالة والخصوصيّة»[939]فغلّبت «الأحاديّة في كلّ شيء: الشاعر الأوحد، القائد الأوحد، المفكّر الأوحد، السياسي الأوحد، المغنّي الأوحد ...إلخ».[940]

وقد تميّز طرح أدونيس لهاتين المصادرتيْن باستراتيجيّة في الإقناع متماسكة، بعضها يلتقي مع ما عرضه علماء اللغة الغربيون وهم يبرهنون على البعد الشخصي في اللغة ترسيخًا للمقاربة البنائيّة للهويّة، وبعضها مستنبط من قراءة خاصّة للمخزون الأدبي والثقافي العربيين .فأدونيس استغلّ حجّة الغربيين الذين ربطوا بين البناء الذاتي للهويّة والبعد الانفعالي الشخصي في اللغة الذي

تكشف عنه «الوظيفة التعبيريّة»، وأجراه على ما اعتقد «النقد الإيديولوجي» أنّه واحد متناسق ليكشف عن تعدّده وتنوّعه .فقد استعرض، أثناء قراءته للشعر الجاهلي، وظائف اللغة الستّ كما استنبطها جاكبسون من فرزه لعناصر التواصل اللغوي .ورغم ترجمته المصطلحيّة التي تختلف في بعض دوالّها عن الدّارج في كتابات المعاصرين، فإنّ المتصوّرات تبدو واضحة عنده .والسّياق الذي حلّت فيه هذه الوظائف عند أدونيس هو ذاك الذي يعقد صلة متينة بين اللغة الأدبيّة وهويّة صاحبها. فعند تعليقه على «الوظيفة التعبيريّة» يقول :« [...]نحن لا نتكلّم لكي نخبر وحسب، وإنّما نتكلّم أيضًا لكي نعبّر عن أنفسنا .الرّسالة في هذه الحالة مركَّزة على المرسِل .يعبّر عن خوفه، غضبه، سخريته، معتقده ...إلخ» .[941]وإذا ما رُدّ هذا القول إلى ما ورد في مقدّمة كتاب كلام البدايات[942]، ورُدّ إلى السؤال الأوّل الذي خَتم به تلك المقدّمة ونصّه :«هل يمكن أن تتكوّن الأنا الشاعرة المبدعة، إذا لم تنفصل، بشكل أو بآخر، عن الأنا المعطاة أو المفروضة عليها بالولادة؟»[943]، إذا ما رُدّ ذاك إلى هذين نصل إلى ما وصل إليه أدونيس في الكتاب ذاته حين قال :«يمكن القول إنّ الشعر الجاهلي متنوّع متعدّد، بتعبير آخر، ليس الشعر الجاهلي واحدًا، بل كثير»[944]، أو ما وصل إليه في غير هذا الكتاب حين قال :«إنّ ما نسمّيه «الأصل» الجاهلي الواحد، إنّما هو شعريًّا كثير وليس واحدًا».[945]

إنّ متصوّر «الكثاريّة»، كخلاصة لتجارب أدبيّة منعزلةً في الشعر الجاهلي وكبرهانٍ على «الهويّة الإبداعيّة الفرديّة»، ينسف متصوّر «أحاديّة الأصل الأدبي» الذي أراد «النقد الإيديولوجي» ترسيخه والإقناع به تكريسًا لمتصوّر «الهويّة الإبداعيّة الجماعيّة» .وتبعًا لذلك، هو متصوّر يشرّع لحريّة «الإبداع» ويجرّد «الاتّباع» من كلّ قيمة أدبيّة.[946]

وبين بناء متصوّر وهدم آخر، تشكّلٌ لجهاز مصطلحي متكامل وأفولٌ لجهاز آخر .فعلى أنقاض «النحن» يقوم «الأنا» .ومقابل «هم» يقوم «هو» .[947]وفي مواجهة «العامّ» يقف «الخاصّ» .[948]وعلى أنقاض «الأمّة -الهويّة» أو «الوطن» أو «الشعب» أو «القبيلة»، تقوم مصطلحات جديدة كـ«العالميّة» و«الكونيّة» و«الهويّة الإنسانيّة» و«هويّة الهويّات» أو «هويّة الحضور الإنساني فيما يتجاوز الانتمائيّات المحدودة الجغرافيّة والقوميّة والثقافيّة» .[949]وعلى أنقاض «التراث» يقوم مصطلح «الحداثة» .ومقابل «الاتباع» يقوم «الإبداع» .وفي مواجهة «التقليد» يقوم «التجديد» .ومقابل «الشفويّة الشعريّة الجاهليّة»، بما تحيل عليه من مصطلحات فرعيّة كـ«الوزن» و«القافية» و«العمود الشعري» و«الطبع» و«رهافة السمع»..، يقوم مصطلح

«الكتابة» بكلّ ما تحيل عليه من مصطلحات فرعيّة كـ«التجريب» و«الصنع» و«النصّ الجامع» و«الإيقاع الدّاخلي» أو «الإيقاع الكياني النفسي» و«قصيدة النّثر» و«القراءة الخلّاقة»...

إنّ استقلال المبدع بهويّته عن الجماعة التي ينسب إليها بالانتماء (العرقي أو اللغوي)، يدفعه نحو تصنيف ذاته اختياريّا كالانتساب إلى «مجموعة إبداعيّة متخيّلة» توحّد بينها «لغة الكتابة» أو يجمعها «الهمّ الثقافي المشترك» أو يؤلّف بينها «الفنّ»، بما هو نظر معرفيّ يصغي إلى العالم فيما يخلق صورة جديدة له كما يقول أدونيس .فـ«الفنّ يوحّد البشر، فيما وراء البلدان والقوميّات .لا يوحّدهم وحسب، وإنّما يخلق بينهم، كذلك، ما يمكن أن نسمّيه بأخوّة اللامنتهي .ذلك أنّه يجسّد في ذاته الانفتاح المطلق على الآخر، متجاوزًا فكرة التّسامح إلى الجذر الأصلي الذي يتساوى فيه البشر» .[950]فالفنّ الذي يرتقي بالمبدع إلى مرتبة «الإنسان الكلّي»، هو الذي ينسبه إلى ما يسمّيه أدونيس «هويّة الهويّات» (أو «الهويّة الكونيّة» أو «الهويّة الإنسانيّة») .ومزيّة هذه الهويّة أنّها «مفتوحة بلا نهاية»[951]، وشروطها تنحصر في «العمل»/«الصيرورة»/«المشروع»/«الرؤية»[952]، ووظيفتها تكمن في إشعار المبدع بإنسانيّته من خلال تجاوزه المستوى «الحيواني -الطبيعي الموروث في كينونته» إلى المستوى الخلّاق.

كانت هذه الهويّة الشّاملة غاية أدونيس، والبديلَ الذي يطرحه مقابلًا لمصطلح «الهويّة الإبداعيّة العربيّة» التي رأى أنّ أغلب من نُسِبوا إليها، من القدماء خاصّة، لا يمثّلون إلا نماذج من «هويّتنا التاريخيّة» .[953]أمّا القلّة من أسلافنا الشعراء، والذين توفّرت في أعمالهم شروط انتسابهم إلى «الهويّة الإنسانيّة»، فإنّهم كسروا حاجز الزمان والمكان فالتقوا بمبدعين معاصرين من غير العرب .ومن هؤلاء المتنبّي الذي قال عنه أدونيس :«حين أرى إلى المتنبّي، كمجرد كائن فرد، أقول إنّه ينتمي إلى جماعة اسمها العرب .وتلك هي هويّته القوميّة- السياسيّة .لكن، حين أرى إليه، كشاعر خلّاق، فإنّني أقول، على العكس، إنّ هويّته تتجاوز مجرّد الانتمائيّة إلى العرب [...] فهويّته كخلّاق، إنّما هي انتماء إلى الإنسان، بما هو إنسان، وبما هو طاقة إبداعيّة معرفيّة .وعلى هذا المستوى الإبداعي -الإنساني، قد يكون المتنبّي أقرب إلى رامبو، مثلًا، أو إلى غوته، منه إلى حسّان بن ثابت، أو زهير بن أبي سلمى».[954]

إنّ «الهويّة الإبداعيّة الإنسانيّة» غاية كلّ مبدع .وهذا النوع من الهويّات ليس بدعة أدونيسيّة، بل هو متصوّر مشترك بين الحداثيين من النقّاد والأدباء .فجابر عصفور اعتقد «أنّ إيمان

صلاح عبد الصبور بالإنسان دفعه إلى الانتساب إلى قضايا الإنسانيّة في كلّ مكان بعيدًا من المدارات المغلقة للنزعات العرقيّة والدّعاوى السياسيّة أو حتّى التأويلات الدينيّة التي تنغلق بالكائن على نفسه، وتنزوي بالحضارة عن حركة التّاريخ، وتهبط بالمبدع إلى قرارة القرار من التعصّب العقلي والانحدار الرّوحي» .وقد خوّل له هذا الإيمان الانتساب «إلى قبيلة الشعراء في كلّ مكان»، وهي القبيلة التي تضمّ شعراء عرف بعضهم معرفة عينيّة كـ«أوبرستاد» النرويجي و«إيفتشنكو» الروسي و«رضا براهني» الإيراني، كما تضمّ شعراء عرفهم معرفة أدبيّة كـ«ت.س .إليوت» و«كفافي» و«سان جون بيرس» و«لويس أراجون» و«ديلان توماس» و«كازنتازاكس» و«لوركا»...» وعشرات غيرهم من الشعراء الذين ظلّ يشعر بالانتماء إلى الجوهر الصّافي للشعر الذي أبدعوه، بعيدًا من أردية المدارس والمذاهب التي يتمرّد على حَرْفيّتها كلّ شاعر أصيل».[955]

غير أنّ هيمنة متصوّر «المبدع الإنساني» على رؤية النقّاد المعاصرين، لم يجبر بعض هؤلاء على التخلّص تمامًا من رواسب بعض المتصوّرات المجاورة التي تمكّنت في الخطاب النقدي السّائد وفي خطاب الهويّة كالمتصوّرات التي تعبّر عنها مصطلحات :«المبدع العربي» و«المبدع مزدوج الهويّة» و«المبدع الإفريقي» و«المبدع الإسباني» وغيرها .فهذه المصطلحات يزخر بها مقال جابر عصفور «تحدّيات الإبداع العربي» .[956]وهي في علاقة متينة بإشكاليّات هويّة المبدع. فإذا كان الإبداع، في أنقى صوره وأسمى مظاهره، لا يعترف بحدود المكان وتشتّت اللغات وقيود الثقافة، فلِمَ هذا التخصيص؟ هل هو اعتراف ضمني بسطوة الانتماء؟ وبعبارة أخرى، كيف نبرّر التجاور بين متصوّري :«البعد المحلّي» (أو ما يسمّيه جابر عصفور، في موقع، «الخصوصيّة»، ويسمّيه، في موقع آخر، «أصالة الهويّة») و«البعد الإنساني» في قراءة جابر عصفور لتجربة صلاح عبد الصّبور أو تجربة يوسف إدريس، مثلًا؟ كيف نبرّر إدماج جابر عصفور يوسفَ إدريس وصلاح عبد الصّبور ضمن قبيلة المبدعين العالميين في الوقت الذي يلحّ فيه على «خصوصيّتهما المصريّة»؟ فهو يقول عن يوسف إدريس :«ولا أظنّه استطاع أن يخاطب الجماهير العريضة من المثقّفين على امتداد الوطن العربي، وينال إعجابها، إلا لأنّه غاص في قرارة الواقع المصري[...] واستطاع هذا بعبقريّة فريدة وموهبة فذّة وقدرة على صياغة الرؤى الخاصّة، أن يحقّق إنجازًا في القصّة القصيرة لا نستطيع أن ننسبه إلى الأدب الفرنسي أو الإيطالي، بل لا نستطيع أن ننسبه إلا إلى صاحبه، فالخصوصيّة تظلّ دائمًا بما يثبت القيمة، والهويّة بارزة الملامح بما يجسّد الهويّة التي لا تقبل التشابه مع الغير، خصوصًا حين يدني التشابه بأطرافه إلى درجة من الاتحاد» .[957]ودلالات

هذا القول تتجاوب ودلالات قوله عن صلاح عبد الصبور :« [...]وكان من نتيجة ذلك أن انتسب صلاح عبد الصّبور إلى وحدة التراث الإنساني من غير أن ينسى خصوصيّته بوصفه شاعرًا عربيًّا مصريًّا». [958]

قد لا تُطرح هذه القضيّة مع أدونيس منظّرًا، لأنّ المبدعين، عنده، إمّا كونيّون وإمّا فاشلون .[959]أمّا جابر عصفور فتتفرّع تصنيفات المبدعين عنده .والمصطلحات والشّواهد التي أوردناها آنفًا برهان على ذلك .ولا يمكن تبرير ذلك، عندنا، إلا بردّ هذا التجاور إلى ما اقترحه عالم النّفس الاجتماعي ميكائيل هشت (Michael Hecht) من ضرورة تنويع هويّة الفرد إلى «طبقات/ مستويات» وفق تنوّع سياقات تفاعله مع الآخرين .فللمبدع «هويّة شخصيّة» يحيل عليها» اسمه ولقبه أو كنيته كما تبدو على آثاره الأدبيّة» (كأن نجد الثنائي اسم/كنية حين يكون «علي أحمد سعيد/ أدونيس» مبدعًا أو موضوع حديث عند جابر عصفور)، وفي هذا المستوى يتدخّل المبدع في الثّابت من هويّته (الاسم واللقب) ويستبدله باسم إبداعي تعبيرًا عن رغبته في التخلّص من «الهويّة المكتملة/المعطاة/الثابتة..» ورغبته في بناء هويّة أخرى إبداعيّة هي في طور الاكتمال، وقد لا تكتمل إلا باكتمال المشروع الإبداعي أو الموت .[960]كما له «هويّة أدبيّة» يعبّر عنها في خطابه وتتحصّل في مخيّلة القارئ الذي يتوهّم التطابق بين الذات الكاتبة والذات موضوع الكتابة (سعدي يوسف/الأخضر بن يوسف، أدونيس/مهيار الدمشقي، نازك الملائكة/عاشقة الليل...)، والهويّة التي يوهم بها المبدع في هذا المستوى متغيّرة متحوّلة مع كلّ أثر ومع كلّ شخصيّة بطلة، فإذا أوهم أدونيسُ جابرَ عصفور بتطابق شخصيّة المبدع مع الشخصيّة موضوع الإبداع (مهيار الدّمشقي) في «أغاني مهيار الدّمشقي»، فاعتبر النّاقدُ الشخصيّةَ التاريخيّة مجرّد قناع شعريّ، فإنّه يوهمه أيضًا بتطابق شخصيّة المبدع وشخصيّة «صقر قريش»، في كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النّهار والليل، أو شخصيّة «الغزالي»، في «المسرح والمرايا». [961]

لم تنعقد للمبدع، بعدُ، علاقةٌ بغيره من المبدعين .وإذا ما وصلناه معهم، أو بحثنا عمّا يربطه بهم، نتعدّى هذين المستويين من الهويّة إلى مستوى آخر يسمّيه هشت «الهويّة العلائقيّة» .فالمبدع قد يُعرّف نفسه، تصريحًا أو من خلال إبداعه، استنادًا إلى اختلافه عن مبدعين آخرين «رؤية» و«لغة» .وليس اعتباطيًّا أن نجد في النقد العربي الحديث تصنيف الأدباء وفق سمات أو تسميّات مختلفة، أو متقابلة، تفرّق بينها الرؤى العامّة والمشاريع المنجزة .وليس التقابل بين صفات كـ:

«حداثي» و«تقليدي»، أو بين «طّليعي» و«إحيائي»، أو الاختلاف بين «نهضوي» و«رومنطيقي» و«واقعي» و«سوريالي»...[962]، إلا تعبيرًا عن «الهويّة الإبداعيّة العلائقيّة» .إنّها شكل من الهويّة لا يتحقّق إلا بتحقّق هويّات الآخرين .فكلّ صفة تحيل على هويّة إبداعيّة تُبْنى بحسب صلتها بالهويّات الأخرى .لذلك نعتقد أنّه لا يخلو تمييز هذه الصفات الأدبيّة العامّة، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، من تعبير عن هويّات متمايزة لتمايز «سماتها الإبداعيّة» .فبـ«السمة الإبداعيّة» يتميّز المبدع عن غيره من المبدعين ويَبْني هويّتَه الخاصّة .وتلك السّمات هي التي تجعل منه حداثيًّا أو تقليديًّا، أو تجعل منه طليعيًّا أو إحيائيًّا، سورياليًّا أو واقعيًّا، شبيهًا لهذا ومختلفًا عن ذاك ...كما أنّ تلك السّمات هي التي تدمجه مع بعض المماثلين له وتخلق بينهم «هويّة مشتركة» .و«الهويّة المشتركة» هي مستوى آخر من مستويات الهويّة .وتعبّر عن هذه الهويّة المشتركة أسماء المدارس الأدبيّة العامّة أو التيّارات والاتجاهات أو الجماعات، كـ«الإحيائيّة» أو «الرومنطيقيّة» أو «السورياليّة» أو «الواقعيّة» أو «مدرسة الشعر الجديد» أو «الحداثيين» أو «جماعة مجلّة شعر» أو «كتّاب قصيدة النثر» ...وليست هذه الأسماء العامّة تعبيرًا عن هويّات مسقطة بقدر ما هي هويّات يصنعها المبدع صنعًا أو ينتسب إليها طوعًا .وفي كتابات أدونيس ما يكشف عن تكوّن نموذج لهذا المستوى من الهويّة حين يسترجع في سيرته الشعريّة الثقافيّة :«ها أنت أيّها الوقت» لحظة تكوّن «جماعة شعر» مع تكوّن «مجلّة شعر» .ومع تكوّن هذه الهويّة المشتركة بين أدونيس ويوسف الخال وفؤاد رفقة ونديم نعمة وخليل حاوي وغيرهم، تطرح ذات النّاقد/المبدع عنها سماتها الموروثة لتكتسب سمات جديدة هي عنوان الهويّة التي تشارك في صنعها .والوعي بالمشاركة وزمنها شكل من أشكال الوعي بالهويّة وبانتقالها من حال الثبات إلى حال التحوّل .وقد عبّر أدونيس عن لقائه بيوسف الخال من أجل تأسيس مجلّة شعر، التي مثّلت مناخًا لتآلف مجموعة جديدة، قائلًا: «إنّها لحظة يتعذّر عليّ تقديرها، تلك التي كانت الجسر الذي حملني، ناقلًا حياتي من ضفّة إلى ضفّة، إذ بهذه اللحظة أيضًا، يمكن أن تؤرّخ حياتي .كانت بداية لأحلاف وعهود كثيرة عقدتها مع المستقبل- واثقا أنّه خير لي أن أحتضن صحرائي وأتابع الهواءَ الذي يحمل رائحة البحر».[963]

ولا يفوتنا، في هذا الموقع، أن نلاحظ أنّ مشاركة المبدع العربي المعاصر في بناء هويّته الإبداعيّة بجميع طبقاتها، أثناء تعامله مع اللغة، وتصنيفه لذاته تصنيفًا إراديًّا واعيًا يساهمان في تحقّق ثلاثة أهداف استراتيجيّة في الرؤية النقديّة العربيّة المعاصرة:

- **الهدف الأول** هو «إثبات الذات الإبداعيّة المستقلّة» .وإثبات استقلاليّتها لا يتمّ إلا باكتمال شرطيْن :يتمثّل الشرط الأوّل بتوفّر المشروع الإبداعي المتكامل، ويتجلّى الشرط الثاني بتمثّل الإبداع السّائد مراجعةً، ومواجهته، تقييمًا وتجاوزًا.

- ويقودنا الشرط الأخير إلى **الهدف الثاني** وهو «إصدار حكم قيمي على تجارب الآخرين الإبداعيّة، مهما كانت مكانتها التاريخيّة أو الوجدانيّة أو الثقافيّة»، إذ لا مقدّس في النقد والإبداع، ولا نصّ يفلت من التقييم وإن اعتُبِر «أصلًا» بالتقادم .والأحكام القيميّة تكون صريحة أو تعبّر عنها التسميات التي أُسنِدت إلى المبدعين أو الصفات التي نُعِتوا بها .فنعْتُ مبدع بكونه «قيمةً» (كما فعل جابر عصفور في كتابه الاحتفاء بالقيمة، مثلًا)، في مقابل تجريد غيره منها، أو نعتُ مجموعة إبداعيّة بأنّها «سلفيّة» [964]أو «أصوليّة» [965]في مقابل وصف أخرى بـ«حداثيّة» أو «تجديديّة»، يتضمّن حكمًا قيميًّا فيه تشنيع من جهة وتمجيد من جهة ثانية .فالتسمية ليست اعتباطيّة، والوصف غير مجرّد من الحكم .ويبدو أنّه قانون نقديّ سرمدي، ساد مع العرب القدامى ويسود مع العرب المعاصرين .فارتباط «القيمة» بالتسميات والصفات المحيلة على «الهويّات الإبداعيّة» (الفرديّة أو المشتركة) أمر دارج في الثقافة النقديّة العربيّة القديمة، وقد نبّه إليه أدونيس وغيره .[966]ففي فصْل القدامى بين «طبقات الشعراء»، نموذجًا للفصل بين الهويّات الإبداعيّة المشتركة، وفي نعت شاعر بـ«فحل»، نموذجًا للهويّة الإبداعيّة الفرديّة، في مقابل تجريد غيره من هذه الصّفة أو نعته بغيرها تحقيرًا وحطًّا من مكانته، أحكام نقديّة قيميّة تُفاضِل بين الشعراء فرادى ومجموعات .ولئن تغيّرت الهويّات الإبداعيّة وتسمياتها المحيلة على متصوّرات التشنيع والتمجيد في كتابات المعاصرين واختلفت عن تلك المنتشرة في كتابات القدامى[967]، فإنّ الموازنة والمفاضلة ما زالتا شائعتين مع شيوع خطاب السّجال النقدي واحتداد المعارك النقديّة في زمننا .ووُظفت الموازنات المعاصرة، التي قد تتّخذ من التسميات الأدبيّة والصفات النقديّة زيًّا من الأزياء التي فيه تتجلّى، في ترسيخ «خطاب الطّعن» (أو ما يسمّيه أدونيس «الإرهاب اللغوي») وإثرائه .ولم تخلُ كتابات الحداثيين، من أمثال أدونيس وجابر عصفور، من هذا الخطاب وإن كثيرًا ما ادّعت توخّيها سُبلَ الموضوعيّة في قراءتها لتجارب «القدامى (غير الحداثيين)» و«الإحيائيّين/الاستعاديين/الارتداديين/الاتباعيين/التقليديين المعاصرين» .وإذا ما برهن النّاقد على شيوع الشنيع واحتجّ لهيمنة «الثبات» الذي هو ليس من طبيعة الإبداع، تُبرَّر الدّعوة إلى «التجاوز» والنداء لـ«التحوّل».

ـ ويقودنا ذلك إلى **الهدف الثالث** وهو تبرير «التجديد في الإبداع والإقناع بالبديل الحداثي بعد إقامة الحجّة على السّائد الاتباعي» .ومتصوّر «التجديد الإبداعي والنقدي»، في كتابات المعاصرين، مرتبط بمتصوّر «الهويّة البنائيّة» .إذ التجديد سعي مستمرّ لإثبات التّمايز، لأنّه فعل مسكون بهاجس الحركة الدّائمة توقًا إلى التحوّل ونفيًا للثبات .فالعلاقة بين «الهويّة الإبداعيّة البنائيّة» و«التجديد/التحديث» علاقة أنطولوجيّة .وجودُ هذه مقرونٌ بوجودِ ذاك، ووجودُه رهينٌ بتحقّقها .فلا تجديدَ دون رغبة في «التمايز» أو «التفردن»، كما لا «تفردن» مع انشدادٍ إلى نموذجٍ أو محاكاةٍ لأصولٍ.

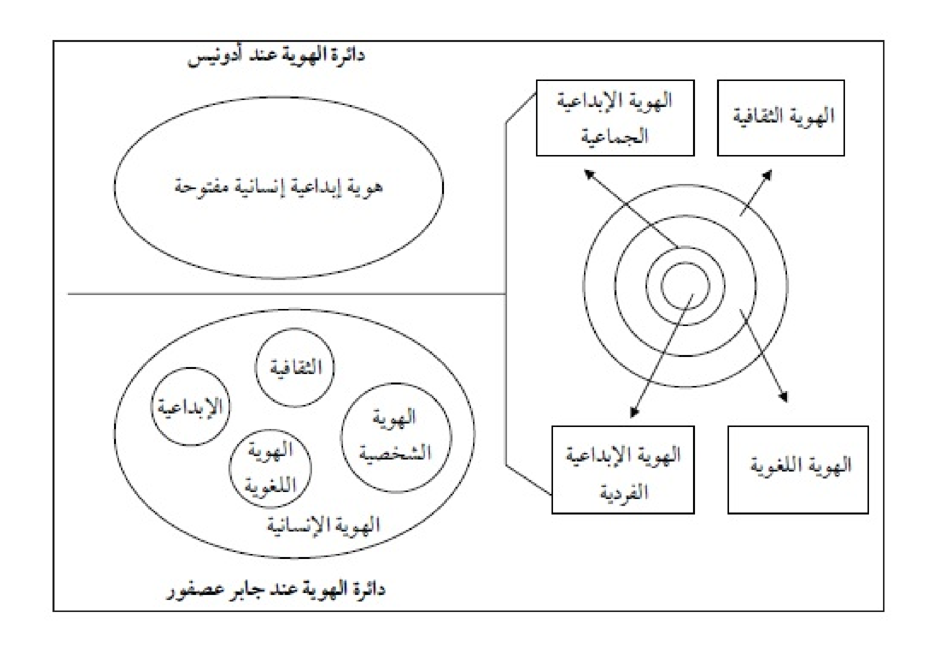
وليس تحقيقُ هذه الأهداف، الناجمة عن تعامل المبدع مع لغته تعاملًا مغايرًا للسائد، أمرًا هيّنًا في وسط ثقافيّ تقليدي كالوسط الثقافي العربي.

* * *

إنّ العالق بالذّهن من تتبّع «هويّة المبدع» في علاقتها باللغة، لدى أدونيس وجابر عصفور، هو ذلك الاختلاف الجوهري بين الحداثيين أنفسهم حول طبيعة تلك الهويّة .فلئن اتفقوا حول ضرورة التمرّد على الترتيب «الاحتوائي» لدوائر الهويّة، فإنّهم اختلفوا في نتائج هذا التمرّد، وفي طبيعة الترتيب الجديد .وإذا رمنا تقريب ذلك الاختلاف يمكننا تشخيصه في رسم بياني كاشف نعتمد فيه الشكل المعتمد في «الثقافة العربيّة التقليديّة» لتشخيص «الهويّات» والعلاقات بينها، ونقارنه بما أحدثه فيه أدونيس وجابر عصفور من تغيير، لننهي بمقارنة بين التصوّرين الحداثيّيْن:

الرسم الرقم (3- 1)

اللغة وتحولات الهوية الإبداعية



ومثلما يوضّحه الرسم الرقم (3- 1)، فإنّ العلاقة بين الهويّات في الثقافة التقليديّة تقوم على مبدإ «الاحتواء»، في حين أنّها تقوم لدى جابر عصفور على «التجاور» لأنّها علائقيّة، وتقوم لدى أدونيس على «الاتحاد». والاختلاف الذي يبدو بسيطا، بين أدونيس وجابر عصفور، حول طبيعة الهويّة الإبداعيّة (واحدة أم متنوّعة، تجاوريّة أم اتحاديّة؟) نقدّر أنّه سينعكس على تصوّريْهما للإبداع عامّة وعلى تصوّريهما للنصّ الإبداعي. إذ إنّنا لا نعتقد أنّ المبادئ التي تقوم عليها الرؤى في مواقع، تُهمل في مواقع أخرى.

2- المبدع والهويّة الثقافيّة: من «الثقافة السّائدة» إلى «الثقافة الطليعيّة»

لا نعتقد أنّنا نجازف إذا قلنا أنّ أعلام التحديث، في النقد العربي المعاصر، بدؤوا مشروعهم بفهم هذه الرؤية التي تقوم عليها الثقافة التقليديّة المحافظة في تعاملها مع متصوّر «الهويّة». بل إنّ فهمهم ذاك لم يكتمل إلا بجرد الجهاز المصطلحي الخاصّ بتلك الرؤية، في ذاك الموضوع، وتبيّن علاقاته الدّاخليّة والخارجيّة. وعند بسط هذه «الشبكة» المصطلحيّة للمعاينة والتمحيص، بانت الثغرات واتضح الوهن. وكان أولئك يصرّحون، مرّة بعد الأخرى، بتلك الثغرات والهنات[968]. فالحداثيّون آمنوا أنّ «اختراق/تخطّي/تجاوز»[969] ثقافة ماهويّة تنظر نِظرة خاصّة إلى الفرد، بما تمتلكه من سلطة مهيمنة وأسطول مصطلحي متضافر، ليس أمرًا هيّنًا. والتخطّي وعيٌ وسيرورةٌ. والحداثيون نزّلوا مشروعهم ضمن «محاولات التجديد الشعري والفكري في الحياة العربيّة، لكن بوعي أكثر جذريّة وبرؤية أكثر شمولًا»[970]. ولكنّ هذا الوعي الجذري والشمولي سبّب «صدمةً»

لتلك الثقافة الماهويّة نتج منها صدام معلن طورًا ومضمر طورًا آخر[971]. والصّدام قوامه المصطلح والمصطلح المضادّ. فالحرب مصطلحيّة أساسًا. وتوازن القوى الثقافيّة رهين التوازن المصطلحي الذي يبرهن على تماسك المشروع ووضوح المنهج. لذلك انتهجوا في مشروعهم التحديثي مسارًا فكريًّا يبدأ من «قراءة جديدة لما مضى (المقروء والمكبوت)»، أساسها تفحّص «أشكال التعبير التي تجلّت، للمرّة الأولى، في تاريخ اللغة»، واستجلاء «تاريخ القيم، فكريًّا وفنّيًّا»، واستقصاء «كيفيّة الممارسة اللغويّة» ، وينتهي بـ«التجديد»[972]. وكانت أدواتهم في ذلك، كما كانوا يعتقدون، «المصطلح الدّقيق والمفهوم الواضح» لكي يزول كلّ التباس حول الأهداف والمعاني[973]. فدقّة المصطلح/السلاح، وقدرته على تحديد المفهوم/الهدف الواضح، هما الفاصلتان في «الصراع الثقافي» الذي يخوضه الحداثيون البنائيون مع التقليديين الماهويين.

وللوعي خطابه ومصطلحاته، وللقراءة خطابها ومصطلحاتها، كما للتجديد خطابه ومصطلحاته. خطاب الوعي سجالي، وخطاب القراءة تأويلي، في حين أنّ خطاب التجديد تأسيسي. ومصطلحات الوعي «مصطلحات طعن»، ومصطلحات القراءة «مصطلحات قيمة»، في حين أنّ مصطلحات التأسيس هي «مصطلحات بناء (بناء نظري)». وموضوع «الهويّة» منطلق جميع تلك الخطابات وخيطها النّاظم. وخطابه، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، مجمع لـ«السّجال» و«التأويل» و«التأسيس». وجهازه ملتقى «الطعن» و«التقييم» و«البناء». وكلّ خطاب عن «الثقافة»، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، في علاقة وطيدة بخطاب «الهويّة»، عامّة، و«هويّة المبدع»، خاصّة. فالخطابات متنافذة، وكلّ إغفال لواحد منها طمس معرفي.

وإذا كان «بناء هويّة إبداعيّة جديدة»، في الخطاب النقدي الحداثي العربي المعاصر، رهين مراجعة «خطاب الهويّة» في الثقافة السّائدة، فإنّ تلك المراجعة، وفق المسار الذي طرقه كلّ من أدونيس وجابر عصفور، لا تتمّ دون استهداف «بنية الفكر الثقافي السّائد» ذاته، و«الطعن» في مقولاته[974]. فكأنّ استهداف الثقافة السّائدة والبنية الفكريّة التي أنتجتها، هو استهداف لـ«الهويّة الإبداعيّة الماهويّة» ذاتها. ورايات الاستهداف واضحة ترفعها العناوين. فبعض عناوين الكتب إعلان حرب ثقافيّة فكريّة[975]. يعبّر عن ذلك متصوّر «المواجهة»، كما في عنوان مواجهة الإرهاب لجابر عصفور، ومتصوّر «الضدّيّة»، كما في كتابه الآخر ضدّ التعصّب، ومتصوّر «النقد» الذي هو ليس سوى «انتقاد»، كما في كتابه الثالث نقد ثقافة التخلّف، ومتصوّر «التخطّي» الذي تحيل عليه لفظة «نحو»، كما في كتابه الرّابع نحو ثقافة مغايرة. كما قد يعبّر عنها التجاور الضدّي المحيل

على موازنة تفاضليّة، كما في كتاب أدونيس الثابت والمتحوّل، أو تعبّر عنها الصور الاستعاريّة التشهيريّة، كما في كتابه الآخر المحيط الأسود، أو يعبّر عنه التوازن اللفظي المتجانس المحيل على «علاقة لا متجانسة»، في منطق الثقافات «المتطوّرة»، كما في كتابه الثالث النظام والكلام.

يستهدف الحداثيّون «الثقافة السّائدة» بمصطلحات «الطعن». ومصطلحات الطّعن جمعت بين الإجمال والتفصيل. فنعتت «الثقافة السائدة»، من باب الإجمال، بـ«التخلّف»، كما في كتاب جابر عصفور نقد ثقافة التخلّف، وبـ«الوهميّة»، كما يُفهم من قول جابر عصفور: «ولا يفارق الإلحاح على الهويّة النقديّة أو الأدبيّة وهمًا مُعلنًا أو مضمرًا عن نقاء الهويّة القوميّة مثلًا في علاقتها بغيرها، وتصوّرها كما لو كانت كاملة العزلة والانعزال، أو كما لو كانت حالًا من الاكتفاء الذاتي المتعالي الذي يجتليه تاريخ وهمي، تاريخ لا يعرف معنى الفاعليّة المتبادلة»[976]. كما نُعِتت «الثقافة السّائدة» بـ«المريضة»، وهو ما يفهم من كلام أدونيس على «اللحظة الراهنة» حين يقول: «إنّ أوّل ما توصف به اللحظة الرّاهنة من الحضارة الحديثة هي أنّها لحظة مريضة. وسواء سُمّيت يهوديّة- مسيحيّة أو إسلاميّة أو بوذيّة أو هندوسيّة أو إفريقيّة... إلخ، أو هذه معًا جميعًا، فإنّ الأمر لا يتغيّر، نوعًا، وإن تغيّر في الدّرجة، بحسب الشعوب والمناطق والظروف التاريخيّة والاجتماعيّة»[977]. ووصفت، من بين ما وُصفت به الثقافة السّائدة، بكونها «ثقافة تابعة»، كما يصرّح بذلك مقال جابر عصفور «الثقافة المصريّة وتحوّلها من الرّيادة إلى التبعيّة»[978].

تبدو أغلب هذه الصفات الإجماليّة قيميّة- أخلاقيّة. فإذا ما قارنّاها بالصفتين اللتين شاعتا في الدّراسات الاجتماعيّة والجغراثقافيّة، ونقصد صفتيْ «التضمين» و«الاندماج»، سنرى كم تعبّر هاتان الأخيرتان عن «حياد» اكتسبتاه من مرجعيّتهما الأصليّة، أي الرياضيّات التي أُقترض منها مصطلح (Inclusion)، في حين أنّ تلك الصفات الأخرى لا يخلو معظمها من حكم ذاتي. والحكم الذاتي يكشف عنه موقع النّاقد وهو يُصْدِر ذلك الحكم بقدر ما يكشف عنه المسكوت عنه في المصطلح/الصفة. فمتصوّر «التّخلّف» الذي وصفت به «الثقافة العربيّة السّائدة» هو من «متصوّرات الوجهة» (Concepts D’orientation)[979]، ويحيل على «تسابق وتلاحق» بين طرفين أو أكثر. ومصطلح «الثقافة المتخلّفة» يستدعي، من باب الإيحاء بالغائب، مصطلح «الثقافة النموذجيّة المتطوّرة». والمصطلح الغائب مَكمَن الإشكال؛ فأيّ الثقافات الإنسانيّة هي النموذج ويحيل عليها ذاك المصطلح؟ لا تبدو، من خلال كتابات أدونيس وجابر عصفور، واحدةٌ ممّا يُعرف من الثقافات نموذجيّةً. إذ لا تخلو ثقافة، حتّى الأمريكيّة المعاصرة، من سوء وشرّ[980]. وهذه النتيجة

تُبقي مصطلح «ثقافة متخلّفة» مُعلّقًا يغيب معادله الضدّي عن الواقع الفعلي. غير أنّ ذلك الغياب عن الواقع الفعلي لا ينفي حضوره في التصوّر العقلاني. والنّاقدان استنبطا لذلك المعادل الضدّي مصطلحًا هو «الثقافة الطليعيّة». وبتقريب متصوّر «التخلّف» من متصوّر «الطليعة»، نصل إلى أنّ «التخلّف» حكم يصدره النّاقد بعد مقايسة «الثقافة السّائدة» بما «استنبطه» هو لا غيره، وبما اقترحه هو لا غيره. فالثقافة السّائدة متخلّفة بناء على موقع «النّاقد» و«ثقافته». وعلى هذا تقاس صفة «المريضة» التي يُسندها ناقد يعتقد أنّه «طبيب سليم» إلى «ثقافة معلولة». وعليه، أيضًا، يُقاس متصوّر «الثبات» (في قولهما «ثقافة الثبات»)[981] الذي يحيل ضدّيّا على متصوّر «التحوّل» (في قولهما «ثقافة التحوّل»). وعليه تقاس صفة «الوهميّة» التي تحيل بالغياب على صفة مقابلة هي «الحقيقيّة» (في قولهما «ثقافة حقيقيّة»)[982] التي يعوّل النّاقدان، إضمارًا، على أن يسندها المتقبّل، وإن بشكلٍ غير واعٍ، إلى «الثقافة الطليعيّة».

إنّ في تسرّب الشحنة الذاتيّة إلى الخطاب الذي يقتضي الموضوعيّة، انزلاقًا، في ما نرى، نحو «الدّعاية» و«الإشهار» التجاريين غير المبرّرين. وإذا كانت «الثقافة الطليعيّة» في حاجة إلى إشهار وتسويق يعادلان ما يقوم به دعاة الثقافة التقليديّة، أو حتّى دعاة الثقافة المركزيّة الأورو-أمريكيّة، فإنّ ذلك لا ينفي الالتزام بالموضوعيّة التي تقوم على الدقّة أساسًا، وإلا سقط المسوّق في التعمية والغموض.

ولم تخلُ كتابات أدونيس وجابر عصفور من «الدّعاية» للثقافة الحداثيّة والإشهار لها بأسلوب تجاري يقوم، من بين ما يقوم عليه، على المفاضلة بين «سلعتين» معروضتين، ويعتمد، من بين ما يعتمد عليه، التهويم والتعميم. وفي قول أدونيس التالي شيء من ذلك. يقول: «دائمًا، كان في المجتمع العربي صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق، ثقافة الاستهلاك وثقافة الإبداع، ثقافة المتاجرة وثقافة المغامرة»[983]. أو يقوم على تشنيع «السّلعة السّائدة» و«تبشيعها»، في مقابل الإعلاء من شأن «السّلعة البديلة» وإبراز «جودتها»، كما في قول أدونيس: «البنية الفكريّة السّائدة مهترئة كثمرة متعفّنة، ولا مخرج من هذا التعفّن إلا بأن ينبثق النّقاء والصحّة من داخل الحياة العربيّة ذاتها»[984]. والحقّ، أنّ مصطلحات «التجارة»، في هذا السّياق ذاته، كثيرة الحضور عند أدونيس. وحضورها صريح كما في قوله: «وضاعت المقاييس في متاهات الثقافة التجاريّة السّائدة»[985]، أو في عباراته التالية: «الثقافة الاستهلاكيّة» و«ثقافة الشيء المصنوع» و«ثقافة اتّجار» و«ثقافة الشاشة والإعلان» و«ثقافة تجميع وتكديس»[986]. وتسرّبت بعض هذه المصطلحات

إلى كتابات جابر عصفور، كمصطلح «ثقافة الاستهلاك» المحيل على متصوّرات «الاتباع» و«التكرار» و«الاستعادة» و«الاحتذاء»، كما في قوله: «وأعتقد أنّ اقتران الحضور الخلّاق لثقافة التسامح المقرونة بالحريّة في كلّ مجالاتها وأشكالها سوف ينقلنا من ثقافة الاتباع إلى ثقافة الإبداع، ومن ثقافة التخلّف إلى ثقافة التقدّم، ومن ثمّ ينقل الفعل الثقافي من عقليّة الاستهلاك إلى عقليّة الإنتاج»[987].

قد يُبرّر حضور المعجم التجاري باحتداد الصراع الفكري بين تيّارين متناقضين في الواقع الثقافي العربي المعاصر. والمصطلحات التجاريّة، بما هي أصل القيمة، من بين أسلحة الصراع المتبادل (الذي يعدّه أدونيس، في مواقع عدّة من كتاباته، «حربًا»)[988] وآلية من آليّات «الطعن» و«المفاخرة الفكريّة». وفي الصراع/الحرب كلّ شيء مباح. غير أنّها، وكما بدت في كتابات أدونيس خاصّة، ميّالة إلى التعميم. وهي لا ترقى إلى «مصطلحات الطعن التفصيليّة» أنّى يواجه المصطلح بالمصطلح المضادّ، والمقولة بالمقولة المخالفة، والحجّة بالحجّة المقابلة، في إطار الوصف الموضوعي.

ومصطلحات الطّعن التفصيليّة التي أوردناها لوصف «الثقافة العربيّة التقليديّة»، واستقيناها من كتابات أدونيس وجابر عصفور، مصطلحات شائعة أجمع عليها علماء الاجتماع وباحثو الفلسفة والمؤرّخون ونقّاد الأدب وباحثو الثقافة، عربًا ومستشرقين[989]، ما يجعلها أميَل إلى الموضوعيّة. لذلك اعتبرنا كلّ مصطلح مقابل لها، في ما سمّاه النّاقدان «ثقافة طليعيّة»، مصطلحًا موضوعيًّا خاليًا من الشحنة الذّاتيّة التي تجرّده من قيمته. ولا يهمّنا من هذه المصطلحات إلا دورها في تحديد «هويّة المبدع». إذ هويّة «المبدع الطليعي» من طبيعة الثقافة التي يؤسّس لها. و«للثقافة الطليعيّة» جهازها المصطلحي المختصّ يجمله جابر عصفور في قوله: «وأعتقد أنّ الحضور الخلاّق لثقافة التسامح المقرونة بالحريّة في كلّ مجالاتها وأشكالها سوف ينقلنا من ثقافة الاتباع إلى ثقافة الإبداع، ومن ثقافة التخلّف إلى ثقافة التقدّم، ومن ثمّ ينقل الفعل الثقافي من عقليّة الاستهلاك إلى عقليّة الإنتاج التي تتحوّل بها العقول والقرائح العربيّة إلى عقول وقرائح خالقة، مسهمة في تقدّم الإنسانيّة لها، وفاعلة في الإبداع الثقافي للإنسانيّة كلّها»[990]. فـ«التسامح»، كما يبدو في هذا القول، معادل ضدّي لـ«التعصّب»، و«الحريّة» مقابل لـ«الخضوع» و«الإذعان»، و«الإبداع» مضادّ حيوي لـ«الاتباع» و«الاحتذاء»، و«التقدّم» مناهض لـ«التخلّف».

وللثقافة الطليعيّة خطاب مخصوص يكشف عن سماتها والمتصوّرات المحدّدة لكينونتها، كما يكشف عن سمات «المبدع الطّليعي»[991] وهويّته. وخطابها، كما يصفه جابر عصفور، «يبني ولا يهدم، يجمع ولا يفرّق، ينبني على التنوّع ويُثرى به، خطاب لا يقدّس إلا حريّته واستقلاله، ولا يكفّ عن التطلّع إلى المستقبل الذي يقيس على إمكاناته الواعدة واحتمالاته الموجبة، خطاب لا يعرف سوى المكاشفة التي لا يفسدها النّفاق أو الخوف، ولا يقبل إلا التّسامح الذي ينقض التعصّب، والعقل الذي ينحاز إلى العلم في نبذ منطق الخرافة، خطاب يعترف بالمختلف المغاير، بل المعارض، بوصفه الوضع الطّليعي للحضور الفاعل في الحياة»[992].

وبمقارنة هذا الخطاب الطّليعي بالخطاب السّائد، يبدو الأوّل «ثوريًّا» في علاقته بالنّظام، و«حداثيًّا طليعيًّا» في علاقته بالثقافة، و«مستقبليًّا» في علاقته بالزّمن، و«منفتحًا» في علاقته بالآخر، و«مبتكِرًا» في علاقته بالكلام. وهذه السّمات هي التي تُشكّل «الوعي الأنطولوجي المحدث» المشروط في تحقّق «الهويّة البنائيّة»[993].

وإذا كان «الوعي المحدث» شرطًا لتحقّق «الهويّة البنائيّة»، عامّة، فإنّه مقرون بشرطين آخرين لا فكاك للهويّة الإبداعيّة البنائيّة منهما، هما: الإيمان بـ«الحداثة» عقيدة والإيمان بـ«التنوّع الخلّاق بين البشر» مذهبًا.

ومع أنّ «الحداثة» كانت من المصطلحات المتسيّبة، في الاستعمال العربي المعاصر، رؤية وتاريخًا وتمظهرًا وإبداعًا وتلقّيًا واستجابة[994]، حتّى غدت «مسألة إشكاليّة»[995] و«مقولة متلابسة»[996]، وكاد الكلام عليها «أن يصبح لغوًا»[997]، فإنّ «متصوّرها» و«علاقتها بالثقافة الطّليعيّة وبالهويّة البنائيّة» من المشتركات بين أدونيس وجابر عصفور. فالحداثة، عندهما، تقوم على متصوّر محوري هو «التمرّد على التقليدي/المعتاد» بكلّ ما يحيل عليه «التمرّد» من متصوّرات (كالرّفض والخروج والاختراق والهدم والاختلاف...). فهي، عند أدونيس، تتضمّن «الرّفض والتمرّدَ من حيث أنّها تتخلّى عن التّقليد، ومفهومات الأصول والأسس والجذور والمعايير الثّابتة»[998]. وهي، عند جابر عصفور: «اللحظة التي تتمرّد فيها الذّات العارفة، فردا أو جماعة، على طرائقها المعتادة في الإدراك»[999]. ولـ«التمرّد» شروطه، وله زمانه، أيضًا. ومن شروطه «الشمول» و«الجذريّة». فالحداثة فعل تمرّد قصدي، لا عبثي، «لا يترك شيئًا أو موضوعًا أو بعدًا من أبعاد عالمه إلا وقرعه بالأسئلة التي لا تكفّ عن توليد الأسئلة»، والوعي المحدث «يتحرّك، آنيّا

وفي الوقت نفسه، في كلّ اتّجاه، سياسيًّا واجتماعيًّا ودينيًّا وفكريًّا وعمرانيًّا وفنّيًّا وعلميًّا بالمعنى الذي يشمل العلوم الإنسانيّة الاجتماعيّة والعلوم الطبيعيّة التطبيقيّة»[1000]. إنّ «مشكلة الحداثة»، إذن، «مشكلة الفكر والحياة الثقافيّة، مشكلة الفكر والعقل»، كما يقول أدونيس[1001].

وإذا كان لهذا «التمرّد الشّامل» نتائج، فمن الواجب أن تكون «جذريّة»، لأنّ التمرّد فعل «لا يقبل بأنصاف الحلول»، كما يقول جابر عصفور[1002]، ولأنّ الحداثة «لا تنشأ [...] مصالحة، وإنّما تنشأ هجومًا»، كما يقول أدونيس[1003].

و«الحداثة» فعل يتفجّر مع تفجّر «الوعي الأنطولوجي المزدوج»، أو «الانفصام الصحّي». «فالحداثة، عند جابر عصفور، تبدأ من اللحظة التي تنقسم فيها الذّات العارفة على نفسها لتغدو فاعلًا للمساءلة ومفعولًا لها، وذلك في الوقت الذي تجعل من العالم الذي تدركه موضوعًا للمساءلة نفسها»[1004]. وهذا الزّمن عينه، زمن الوعي بالذات وبالعالم، هو الذي قصد إليه أدونيس، في إطار حديثه عن شروط الحداثة الشعريّة، حين قال: «[...] فهي تفترض، بدئيًّا، معرفة الشاعر العربي نفسه بوصفه ذاتًا، وبوصف هذه الذّات لغةً، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال»[1005].

وللحداثة علاقة بالثقافة الطّليعيّة. هي علاقة أنطولوجيّة تتبادل فيها الواحدة منهما موقعها مع الأخرى. إذ يغدو وجود الأولى مرهونًا بوجود الثانية، ووجود الثانية مرهونًا بوجود الأولى. فما مقاصد الحداثة إن لم تكن تأسيس ثقافة طليعيّة؟ وما مقاصد الثقافة الطّليعيّة إن لم تكن الحفاظ على استمرار فعل الحداثة؟ بل ما «التحديث» إن لم يكن تطلّعًا إلى ما يخالف السّائد؟ إنّ الأمر لا يقتصر على اشتراكهما في الفعل الذي يجسّده متصوّرًا «التمرّد» و«البناء» وما يتصل بهما من متصوّرات رديفة، وإنّما يتعدّى إلى حضورهما في مستوى الفاعل. فالحداثي لا بدّ أن يكون طليعيًّا، والطّليعي لا بدّ أن يكون حداثيًّا. وإذا كانت صفة «الطّليعي» تحيل، في حال إسنادها إلى «فاعل» مفردًا أو جمعًا، على معنى «القيادة» أو «الرّيادة»، فإنّ هذه «القيادة/الريادة» مقترنة بالرّغبة في تحقيق قيم التقدّم وممارستها والقدرة على إبداع شروط جديدة لحياة جديدة، وهذه هي شروط «التحديث». وقد أكّد جابر عصفور هذا الاقتران بين «الحداثة» و«الطّليعيّة»، في مستوى الفاعل، بقوله: «[...] إنّ الحداثة تبدأ عادة بأقلّيّة طليعيّة مهمّشة»[1006]. كما أكّد أدونيس هذا التلازم بين متصوّريْ «الحداثة» و«الطّليعيّة» في مستوى «الفاعل»، الذي يتلبّس عنده بلبوس «الشّاعر» أحيانًا، حين يقول: «لنقل،

إذن، إنّ المجتمع العربي لا يزال في بنيته الإيديولوجيّة الغالبة، مجتمعًا تقليديًّا، غير أنّه مع ذلك، يتحرّك إيديولوجيّا، بقيادة أقلّيّة طليعيّة في اتجاه الحداثة»[1007].

وإذا ما ربطنا شبكة المفاهيم الخاصّة بـ«الثقافة الطّليعيّة» بشبكة المفاهيم الخاصّة بـ«الحداثة» ووصلناهما بشبكة المفاهيم الثالثة الخاصّة بـ«الهويّة البنائيّة»، سنستنتج استدلاليًّا أنّ كلّ اكتساب لسمات الحداثة هو اتصاف بالطليعيّة وتدرّج في مراتب الهويّة البنائيّة[1008]. وقد أثبت أدونيس ذلك إثباتًا[1009]. وعبّر جابر عصفور عن هذا المعنى، ملحًّا على الأفعال التي تجسّد ذلك التدرّج[1010].

والتعلّق بالحداثة لهذه المزايا لا يعمينا على مثالبها التي أسالت أقلام النقّاد العرب المعاصرين، وخصّها أدونيس وجابر عصفور بحيّز كبير من مدوّنتيْهما[1011]. والمقصود بالمثالب هو تلك السّمات السلبيّة التي يحيل عليها مصطلح «الحداثة» نتيجة حلوله في سياق يكرّس مفاهيم «التقنويّة» و«الهيمنة» و«التبعيّة» و«الاستعمار» و«الإرهاب» و«الحرب» و«التعصّب» و«العنصريّة» و«الأصوليّة» و«المركزيّة الثقافيّة»... وإذا ما طغت هذه المفاهيم على خطاب معرفي يدّعي «الحداثة»، فإنّه يوصف بكونه «حداثويًّا». فكأنّ مصطلح «الحداثة» مُحِّض للسّمات الموجبة المحيلة على «الرغبة في التجدّد» و«القطيعة مع الثّابت» و«الانخراط في روح العصر» و«الخلق لا على مثال» و«الثورة على النّظام السائد»[1012]...، في حين أنّ مصطلح «الحداثويّة»، الذي من المفترض أن تُردّ إليه صفة «حداثوي»، مُحّض للسمات السّلبيّة التي تجسّد «داء العصر». ولئن كان المصطلح الثّاني لا يحضر كاسم في كتابات النّاقدَيْن إلا مرّة واحدة[1013]، فإنّ مصطلحات أخرى عوّضته من ذلك مصطلحات «الحداثة المريضة»[1014] و«الحداثة التلفيقيّة الأزيائيّة» و«الحداثة بمظهرها التقنوي- الآلي»[1015] و«الحداثة السّائدة»[1016] و«الحداثة الجاهلة»[1017]... وقد تحلّ محلّها بعض مظاهرها كـ«الأمركة» أو «العولمة الأميركيّة»[1018] أو «المركزيّة الأوروبيّة- الأمريكيّة» أو «الأصوليّة الماركسيّة» أو «العالميّة المتحيّزة»[1019]...

غير أنّ الوصول إلى أعلى مراتب الهويّة البنائيّة لا يتمّ إلا بالاعتراف بـ«الآخر» بما هو جزء مكمّل لهويّاتنا. فالمختلف عنّا، وفق الهويّة البنائيّة، ليس عنصر إقصاء ونفي، بل هو «عنصر تثقيف وإضاءة وتكامل»[1020]. فانفتاحنا على الآخر ضامن لوجودنا. وقد وعى النّاقدان هذا التلازم الأنطولوجي بين الذات والآخر. فقد استخلصه أدونيس من رسوم دولاكروا، وتوصّل إلى أنّ الذّات

لا تكون نفسها إلا بقدر ما تكون الآخر، وأنّ الآخر هو فضاء الذّات[1021]. كما استخلص ذلك التلازم من معاينة واقعنا الرّاهن، ومن تبصّره في «هويّتنا» التي علّقها، أو أرجأ تحديدها، حتّى البتّ في أخصّ خصائصها[1022]، فانتهى إلى أنّ «هذا الآخر ليس مجرّد خارج، أو مجرّد مشكلة خارجيّة، وإنّما هو مشكلة داخليّة تقيم في عمق أعماقنا- نظرًا وعملًا»[1023]. لذلك اعتقد أنّ الآخر «جزء من هويّتنا الرّاهنة- بلغته وثقافته وتقنيّته ونتاجه وحياته اليوميّة»[1024]، و«أنّ العربي المسلم مسكون بالآخر حتّى العظم- سلبًا وإيجابًا، وأنّه الآن على الصّعيد الحضاري- التقني ليس ذاته بقدر ما هو الآخر الأجنبي»[1025].

إنّ الاعتراف بالآخر هو اعتراف بخصوصيّة ثقافته، وبقدرة تلك الثقافة على إنارة زوايا مظلمة من ذواتنا. فتعدّد الثقافات وتنوّعها يساهمان في تلاقحها وإثرائها وتقاربها وتكاملها. فالثقافات، إذا ما تفاعلت تفاعل إيجاب (بنفي التعصّب والعنصريّة والإلغاء والإرهاب والهيمنة...)، تجعل «العالم كلّه يتحوّل إلى أرخبيل مفتوح تتلاقى فيه الشّعوب وتتمازج»، وتهيّئ إلى نشوء «ظاهرة التوليد أو الخلاسيّة أو التهجين، بشريًّا وثقافيًّا»[1026]. وإذا ما تكرّس الإيمان بمذهب «التعدّد الثقافي» ستنشأ «ثقافة مركّبة» تكون عتبةً لبناء «الهويّة الإنسانيّة المركّبة»[1027] أو «الهويّة المتحرّكة» (المعادل الضدّي لـ«الهويّة المغلقة» عند أدونيس)[1028]/«الهويّة الكونيّة»/«هويّة الهويّات»، كما ينوّع أدونيس تسمياتها. وهذه «الهويّة الكونيّة» التي تكرّسها «الثقافة الكونيّة» لا بدّ أن تتمحور على «الإبداع»، كما يرى أدونيس[1029]. إنّ «الإبداع»/«الفنّ»، عنده، هو الإطار الوحيد القادر على إثبات الهويّة الكونيّة المتحرّكة من خلال التوحيد بين البشر وخلق ما يسمّيه «أخوّة اللامنتهي»[1030]. والإبداع/الفنّ، بهذا المعنى، هو رسالة المبدع الطّليعي الذي يرى أنّ الحداثة الإبداعيّة هي المعادل الضدّي للحداثة التقنويّة التي وسّعت الهوّة بين الشعوب.

يساهم الاعتراف بـ«الآخر»، إذًا، في توسيع مفهوم «الهويّة»، في بعدها الإنساني العامّ وفي بعدها الثقافي الخاصّ. وقد حاول جابر عصفور تأكيد ذلك من خلال تثبيت مصطلح «التنوّع الثقافي»[1031]، وتوضيح متصوّراته والإقناع بها بديلًا لمتصوّرات «التعدّد الثقافيّ» المصطلح الذي اختاره أدونيس ترجمة للمصطلح الإنكليزي (Cultural Diversity). وجابر عصفور، كأدونيس، اقترض هذا المصطلح من تقرير بعنوان (Our Creative Diversity) أعدّته «اللجنة العالميّة للثقافة والنموّ» حول التنمية البشريّة، وأصدرته اليونسكو سنة 1995 (يرجعه أدونيس إلى سنة

1996)[1032]. وقد ترجم أدونيس عنوان هذا التقرير بـ«تعدّدنا الخلّاق» في حين ترجمه جابر عصفور بـ«تنوّعنا الخلاق». والاختلاف بين النّاقدين شكلي لا جوهري. والسّمة «خلاّق» هي التي خفّفت من وطأته. وهو عائد إلى إحالة المصطلح الأجنبي (Diversity/Diversité) على عدّة متصوّرات في العربيّة. يرصد منها جابر عصفور: «المغايرة» و«الاختلاف» و«التعدّد» و«التنوّع» و«التجاور المحايد»[1033].

إنّ اختيار المرادف المناسب للمصطلح الأجنبي، باعتماد منهجيّة مصطلحيّة تقوم على المناسبة بين المتصوّرات والسياقات، هو الذي ميّز ترجمة جابر عصفور على ترجمة أدونيس. فجابر عصفور يعود إلى السياقات الأصليّة لكلّ مصطلح. فـ«التعدّد الخلاّق»، عنده، ينتسب إلى مصطلح «التعدّديّة الثقافيّة» الذي يقابله في الإنكليزيّة مصطلح (Multi Culturism). وهذا المصطلح ظهر في سياق «السياسات الثقافيّة» الغربيّة التي شرّعت «الاعتراف بحقوق الأقلّيات المتعدّدة، ومنها حرّيتها الإبداعيّة في المخالفة وكلّ ما يجسّد خصوصيّتها، داخل إطار الثقافة المهيمنة أو المستضيفة للدولة»[1034]. فكأنّ مصطلح «التعدّد الثقافي» يضمر وجود ثقافة مهيمنة وثقافة هامشيّة غير متجانسة مع الأولى، ولكنّها يمكن أن تتجاور معها تجاور الذمّي. وهذا أمر قد يؤول بهذه الثقافات إلى صدام، خفيّ أو معلن، «يقوم على إنكار الآخر، وتهميشه، أو إلغائه تمامًا»[1035].

أمّا مصطلح «التنوّع الثقافي»، كما يشير جابر عصفور، فذو سياق حضاري مختلف عن سياق «التعدّد الثقافي». فالمصطلح يحيل على المفهوم المضادّ للعولمة كمتصور يكرس الهيمنة والإكراه[1036].

لقد دفع هذا السياقي الحضاري الجديد إلى إضافة نعت «الخلاّق» (Creative/Créative) إلى المصطلح الأجنبي (Diversity/Diversité). كما دفع إلى تعويض «التعدّد» بـ«التنوّع» في الترجمة العربيّة. والتغيير المصطلحي فرض الاقتصار على المتصوّرات الإيجابيّة من متصوّرات «التعدّد». بل غدا متصوّر «التنوّع الثقافي» مرادفًا لمتصوّر «التعدّد الثقافي المتكافئ» (الذي يَرمز إليه، علميّا، مصطلحُ «التعدّديّة الثقافيّة الليبراليّة» Liberal Multiculturalism)، فدلّت متصوّراته على متصوّرات الآخر.

وقد يوظّف جابر عصفور المصطلحين توظيفًا تكامليًّا. فيستفيد من إحالة التعدّد على التراكم والكثرة مثلما يستفيد من إحالة التنوّع على المرونة، ليخلص إلى تلازم مبدأي «الهويّة» و«الغيريّة»[1037].

وعلاقة «التنوّع الثقافي الخلاق» بالهويّة تطرح، عند الحداثيين من الأدباء والنقّاد العرب، إشكاليّات ناتجة من اختلاف الرؤى. وهذه الإشكاليّات تتبدّى جليّة في اختلاف زاوية النظر بين أدونيس وجابر عصفور. ففي الوقت الذي يسافر فيه أدونيس، مع التعدّد الثقافي، إلى تخوم بلاد

«الإنسان الكلّي» وحدود «المملكة الإنسانيّة الجامعة» التي يتحقّق فيها «التهجين الثقافي» ويندمج أهلها في «ثقافة كونيّة واحدة» تجمعهم «هويّة كونيّة» مفتوحة ومثاليّة، يتحفّظ جابر عصفور عن ذلك، ويرى المثال في الحفاظ على خصوصيات الهويّة الثقافيّة، من ناحية، والانفتاح على الآخر واحترام خصوصيّاته بعيدًا من التعصّب والعنصريّة، من ناحية أخرى. فمن بين ما أوحى به إليه مصطلح «التنوّع الخلّاق» هو «احترام الاختلاف بوصفه سبيلًا للاتفاق، والاعتراف بالتباين بوصفه دليلًا على العافية»[1038]. واستنادًا إلى هذا المفهوم، عالج «إشكال الهويّة» من خلال قراءته لمصطلح «الوجود الأهلي» في رواية خليل الخوري المعنونة بـ وي. إذن لست بإفرنجي. فقد علّق قائلًا: «القسم السردي من عمل خليل الخوري تمثيل كنائي للأفكار التقريريّة التي صاغها لتأكيد ما يسمّيه الوجود الأهلي. ويقصد به إلى هويّة كلّ أمّة وضرورة الحفاظ عليها»[1039].

ويربط النّاقد بين ما آمن به خليل الخوري وما نادت به منظمة اليونسكو من خلال التقرير الذي أصدرته بعنوان «التنوّع البشري الخلّاق». فيسقط الحاضر على الماضي، موحيًا بكونه مطلبًا تنويريًّا طليعيًّا لا يسقط بالتقادم[1040].

إنّ الإيمان بالتنوّع الثقافي الخلاق هو من خصوصيّات الطّليعة الثقافيّة، العربيّة والعالميّة، من أمثال النّاقد إدوارد سعيد، الذي تحدّث عنه كثيرًا كلّ من أدونيس وجابر عصفور، والكاتب جاريث جريفتس الذي اتّخذ جابر عصفور كتابه حول اللغة والمنفى المزدوج منطلقًا لكتابة مقال «المنظور الثقافي الخلّاق يبعدنا عن التعصّب والعنصريّة»، والكاتب كيشور محبوباني الذي ذُكر في هذا المقال. ويعدّ التنوّع الثقافي آخر المعايير التي بها تُقاس طليعيّة المثقّف في هذا العصر، وبها تُضبط تفاصيل الهويّة الإبداعيّة. بل نعتقد أنّ مصطلح «التنوّع البشري الخلّاق»، الذي مهّد لمصطلح «التنوّع الثقافي الخلّاق»، سيمهّد ثانية لمصطلح «التنوّع الإبداعي الخلّاق» في المدى الذي يحيل فيه على ضرورة تقبّل كتابات الآخر مهما كانت مخالفة أو مفارقة. كما نعتقد أنّ اختلاف الرؤى بين أدونيس وجابر عصفور في فهم مصطلح «التنوّع الخلّاق» سينعكس على تصوّرهما لذلك «التنوّع الإبداعي الخلّاق» في الدّائرة التأويليّة التي تؤطّر إيمان أدونيس بـ«النصّ الجامع/النصّ الشبكي المركّب..» (الذي يردّنا إلى «الهويّة الجامعة/الهويّة الإنسانيّة/هويّة الهويّات..») وتجعله في تعارض مع إيمان جابر عصفور بتنوّع «الأجناس الأدبيّة» وتمايزها وإن تراسلت خصائصها (ما يردّنا إلى إيمانه بتنوّع الثقافات وتمايزها وإن انفتحت على بعضها).

كان التنوّع الثقافي، إذًا، مذهب المثقفين الطليعيين. وكانت الحداثة عقيدتهم. وانتساب الكثير من المبدعين المعاصرين إلى فئة المثقفين الطّليعيين، يغني هويّتهم بمتصوّر حديث ينضاف إلى متصوّرَي «الهدم» و«البناء» اللذين رأيناهما مع مصطلحَي «الثقافة الطّليعيّة» و«الحداثة». هذا المتصوّر الجديد هو «الانفتاح» الذي يأتي الهويّة من باب الإيمان بالتنوّع الخلّاق.

إنّ تنافذ الرّباعي المصطلحي: «الثقافة الطليعيّة» و«الحداثة» و«التنوّع الثقافي الخلّاق» و«الإبداع الطّليعي»، يدفعنا إلى التقريب بين متصوّراتها تقريبًا قد يماهي بين «صورة المثقّف الطليعي الحداثي» و«صورة المبدع الحداثي».

ومن خصائص «الثقافة الطّليعيّة الحداثيّة» استمدّ الناقدان سمات «المثقّف الطّليعي الحداثي». وسماته تستنبط من مختلف التسميات التي أُطلقت عليه أو الصفات والنعوت التي أُسنِدت إليه، أو من الأفعال والمواقف التي تُنتظر منه. إذ يُطلق عليه، أحيانًا، «المثقّف المحدث»[1041]، أو يطلق عليه، بصيغة الجمع، «المثقّفون الثوريّون»[1042]، ويُنعت بـ«اللاتقليدي» و«الرّائد» و«إنسان الرّفض» و«المستبق» و«الخلّاق» و«النّاطق باسم السّهم» و«الرّائي» و«البكر» و«النّقيّ المغسول» و«إنسان البداية والتموّج أبدًا»[1043]. ويُنسب إلى «القوى الطّالعة، قوى المستقبل»، أي «قوى الخلخلة والتفجّر»[1044] التي يكتفي أدونيس، أحيانًا، بتسميتها «الطّليعة». والذي ينتظر منه ومن القوى التي ينتسب إليها هو «أن تنقد أشكال الوعي الغيبي الذي يعرقل نموّ الوعي، من جهة، ويشارك، من جهة ثانية، في ترسيخ الثقافة الماضويّة واستمرارها»[1045]. وفي كلّ هذه السّمات ما يدلّ على «الانبناء الذّاتي».

و«المبدع الطّليعي» واحد من «المثقّفين الطّليعيّين». بل هو المجسّد الأوحد للثقافة الطّليعيّة، إذا ما اعتبرنا «الإبداع» متصوّرًا احتوائيًّا، أو عاملناه، كما فعل أدونيس، كمتصوّر متسيّب قد يتعادل مفهوميًّا مع متصوّر «الثقافة»[1046]. ولـ«المبدع الثّوري»، أيضًا، معادلات مصطلحيّة كما للمثقّف الثوري. وهذه المعادلات يستمدّها من بعض سماته المفهوميّة. من ذلك «الكاتب الثوري»[1047] و«الشّاعر الثوري»[1048] و«الشّاعر الحقيقي»[1049]. وقد تُطلق عليه الصفات العامّة المألوفة كـ«المبدع» و«الكاتب» و«الشّاعر». وليس في هذا التعميم سعي إلى إدماج المبدعين الطّليعيين ضمن زمرة المبدعين عامّة، بقدر ما هو سعي إلى حصر الإبداع في النّزعة الطّليعيّة فقط. فلا تُطلق صفة المبدع، عند الحداثيين بعامّة وعند أدونيس بخاصّة، إلا على من كان طليعيًّا.

ولذلك ما ذُكر، عند أدونيس، مصطلح «شاعر» أو «مبدع» أو «كاتب»، في العموم، إلا وارتبطت به السّمات المفهوميّة التي ترتبط بـ«المبدع الطّليعي» وتدور في فلك قدرات ثلاث أساسيّة هي «القدرة على الهدم» (النقد/الخروج على/النّضال/الانفصال..) و«القدرة على البناء» (الإيمان بالتحديث/التفرّد/التجاوز/التخطّي/القدرة على الكشف/الإبداع/الانفتاح على الآخر/التّسامح...) و«قابليّة الانفتاح على الآخر». والأمثلة على ذلك كثيرة.

إنّ «الهويّة الإبداعيّة الطّليعيّة»، كما يضبط النقّاد الحداثيّون العرب المعاصرون متصوّرها، في علاقة اندماج بـ«الهويّة الثقافيّة الطليعيّة» التي لا تنفصل عن «الهويّة الإنسانيّة الكونيّة». كما أنّها في علاقة تعارض مع «الهويّة الإبداعيّة التقليديّة» التي لا تنقطع عن «الهويّة الثقافيّة السّائدة». فالمبدع لا يكون طليعيًّا، بكلّ ما تحيل عليه «الطليعيّة» من متصوّرات، إلا إذا كان «مثقّفًا طليعيًّا»، ولا يكون مثقّفًا طليعيًّا إلا إذا آمن بـ«الهويّة الإنسانيّة الشّاملة». إنّ المصطلح غير مستقلّ عن شبكته بكلّ علاقاتها الانفصاليّة والاتصاليّة التي تنعقد بين مختلف عناصرها. وما يقال عن «الهويّة» يقال عن «خطابها». إذ يبدو خطاب الهويّة الإبداعيّة، بدوره، غير مستقلّ عن خطاب الهويّة الثقافيّة وعن خطاب الحداثة وخطاب الهويّة السياسيّة والهويّة الاجتماعيّة، بل وخطاب الهويّة الاقتصاديّة[1050]... فكلّها خطابات محكومة بقانون «التنافذ».

إنّ قانون «التّنافذ» الذي يحكم هذه الشبكة المصطلحيّة هو الذي سيمثّل مدخلًا للطّعن في «هويّة المبدع» كما يتصوّرها الحداثيّون. فالسمات التي أسندوها إليه لا تُدرك إلا بغيرها. والذي يقود إليه التحليل أنّ وجود ذلك المبدع رهين وجود «ثقافة سائدة» يثور عليها بهدم أعرافها ورفض عاداتها. كما أنّ وجوده رهين حضور «الآخر المختلف». فمع غياب ذاك الآخر، تنتفي هويّة المبدع.

إنّ خوض المعاصرين في «هويّة المبدع» من خلال علاقاته فاق خوضهم في هويّته من خلال جوهره. ولهذا التسبيغ والإفاضة انعكاسات على متصوّر «القيمة». إذ لا يعود المبدع من يكتسب مهارة الخلق والإبداع، بقدر ما يكون ذاك الذي يرفع ألوية الرّفض والتمرّد والانفتاح بقطع النّظر عن موهبته الإبداعيّة وكفاءته في التعبير عنها. ومن ناحية أخرى، فاق اهتمامُهم بـ«هويّة الشاعر» اهتمامَهم ببقيّة المبدعين. ولعلّ ذلك سبب في نجوم إشكاليّة خطيرة من إشكاليّات المصطلح هي «الاختزال المفهومي». فالذي يقف عليه القارئ لمعظم الخطاب النقدي العربي المعاصر، هو

ذلك التلازم اللاشعوري بين مصطلحَي «مبدع» و«شاعر». ووراء ذلك «تقزيم» صريح للقصّاصين والرّواة والمسرحيين والرسّامين والسينمائيين وغيرهم ممّن يتميّز بالخلق والابتكار.

3- المبدع والهويّة الجغرافيّة: من «المدينة العربيّة المعطّلة» إلى «أندلس الأعماق»

تطالعنا، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، أسماء كثيرة تحيل على «الفضاء»، عامّة، أو «المكان»، خاصّة، إحالة لفظيّة وتصوّريّة[1051]. بعض تلك الأسماء يحيل على الفضاء موضوعًا للخطاب، وبعضها الآخر يحيل على الفضاء مؤطّرًا للخطاب (إذ تُذيّل به النصوص فيتكفّل بوظيفة توثيقيّة كما نراها في الكثير من نصوص أدونيس). وقد يجمع الاسم الواحد بين الوظيفتين.

ويمكن أن نوضّح «شبكة الهويّات»، في علاقتها بمتصوّر «الثقافة»، بالجدول الرقم (3-1):

الجدول الرقم (3- 1)
الثقافة وشبكة الهويّات

	نوع الثقافة	الثقافة السّائدة		الثقافة الطّليعيّة	
	سماتها	متخلّفة- ماضويّة- مخنوقة- تابعة- لاهوتيّة- متقوقعة- تضمينيّة- منغلقة- خاضعة- قمعيّة- تمويهيّة- إلغائيّة- سلطويّة- غيبيّة- وظيفيّة- مرجعيّة- جمعيّة- يقينيّة- دينيّة- واحدة-	≠	حداثيّة- رائدة- تقدّميّة- مستقبليّة- منفتحة- لاتضمينيّة- متحرّرة- متجاوزة- بنّاءة- هدّامة- تؤمن بالفردانيّة- لامرجعيّة- تساؤليّة- دنيويّة- متنوّعة- تؤمن بالديمقراطيّة- ...	
	نوع المثقف	مثقّف تقليدي		مثقّف طليعي	
	سماته	جزء من كلّ- قنوع- خاضع- موظّف- مؤمن- اتباعي- ...		ثوري- مناضل- متسامح- رائد- متجدّد- منفتح على الآخر- كوني- متسائل- ...	

	نوع المبدع	المبدع التقليدي		المبدع الطّليعي	
	سماته	مقلّد- صانع- ...		مبتكر- حداثي- ...	
	نوع الهويّة	هويّة ماهويّة		هويّة بنائيّة	
	سماتها	ثابتة- مشتركة- إثنيّة		متميّزة- متغيّرة- كونيّة	

والأفضية موضوع الخطاب، في كتابات أدونيس وجابر عصفور، تتنوّع بين شرقيّة وغربيّة، وتاريخيّة وحديثة، ومنفتحة ومنغلقة، خاصّة ومشتركة، وحقيقيّة ومتخيّلة، مرئيّة ولامرئيّة... ولثراء «الرؤية المكانيّة» في كتابات المعاصرين من أمثال هذين النّاقدَيْن، نعتقد أنّ ما قاله أدونيس حول أهمّيّة «المكان» في فهم «الشعر الجاهلي»[1052] يصحّ على أهمّيته في فهم «الهويّة في التفكير الأدبي والنقدي» في حاضرنا.

ومن الأفضية العامّة، التي تحضر في كتابات المعاصرين حضورًا رمزيًّا فلا تحيل على المكان منعزلًا عن ثقافته وأهله، الثنائي «شرق/غرب» المتقابل في الأعراف السائدة تقابلًا ضدّيًّا. وحديث النّاقدين عن الشرق والغرب مبثوث في الكثير من كتاباتهما. ففي كتاب أدونيس المحيط الأسود قسم خاصّ بـ«الغرب»، في علاقته بالعرب، عنونه بـ«الغرب العربي»[1053]، وقسم خاصّ بـ«الشّرق» وقضاياه، عنونه بـ«في الأفق الثقافي العربي» ضمّنه عنصرًا فرعيًّا عنونه بـ«الشرق- ما هذا الشرق؟»[1054]، وفيه أيضًا قسم خاصّ بمكان بعينه هو «بيروت» عنونه بـ«في أفق بيروت»[1055].

وتجاوبًا مع سياقات الخطاب، قد ينحصر مدلول «الغرب»، في كتابات النّاقدين، ليتطابق مع مدلول «أوروبّا»، حينًا، ومدلول «أمريكا»، حينًا آخر. ففي مقال جابر عصفور حول «الرّحلة إلى الآخر في القرن التّاسع عشر»[1056]، يتماهى «الغرب» مع «أوروبّا» تجاوبًا مع تطابق صورته وصورتها عند الطّليعة المثقّفة في القرن التّاسع عشر[1057]. أمّا في كتاب المحيط الأسود لأدونيس، فينحصر أغلب الكلام على الغرب في الحديث عن «أمريكا» التي قد تختزلها، أيضًا، مدينة «نيويورك». يقول أدونيس، في مطلع القسم المعنون بـ«الغرب العربي»: «وفي نيويورك، بؤرة الحركيّة الغربيّة، أشعر أنّني أقدر أن أرى الغرب والشرق معًا، بشكل واضح وحيّ، لا تتيحه أيّة عاصمة غربيّة»[1058].

ولضرورات السياق الخطابي ذاته ينحصر «الشرق»، أحيانًا، في «الشرق العربي»[1059]. وهذا المصطلح يتعادل مفهوميًّا مع المصطلحين الآخرَيْن «العالم العربي» و«الوطن العربي» اللذين اعتمدهما جابر عصفور في مقاله عن «تحدّيات الإبداع العربي»[1060].

إنّ استدعاء الواحد من هذين الفضاءين، بهذين اللفظين المتقابلين (شرق/غرب)، مقترنٌ باستدعاء الآخر. وفي حضورهما استحضار لصراع حضاري وتصادم ثقافي وتنافر قيمي. والعدول

الإبداعي نحو الواحد منهما هو انحياز إلى «نموذج مريض». ففي الكثير من «الاستشراق»، تحيّز نحو الغرب، وفي الكثير من «الاستغراب» ثأر من الآخر[1061].

ومن الأفضية الأخرى التي نرى أنّها عامّة، وتُوظَّف في كتابات المعاصرين توظيفًا مجازيًّا خاصًّا يعكس وضعيّة حضاريّة محدّدة أو علاقة إنسانيّة معيّنة، الفضاءان المحيل عليهما لفظًا «المحيط» و«الصّحراء». واللفظان عنصران من عنوانَي كتابين لأدونيس: المحيط الأسود ورأس اللغة، جسم الصحراء. وليس «المحيط» و«الصحراء»، في هذين الكتابين، لفظين خاليين من متصوّرات تتجاوز ما يحيلان عليه إحالة ناصّة. فـ المحيط الأسود، الذي لم يحْظَ في الكتاب بتوضيح، مركّب اسمي رامز، يردّنا إلى كتاب الباحث ب. غيلروا (P. Gilroy) المحيط الأطلسي الأسود: الحداثة والوعي المزدوج (The Black Atlantic: Modernity and Double Conciousness)[1062]. وليس للكتابين علاقة بعالم البحار بقدر ما لهما من علاقة بعالم الأفكار والإيديولوجيّات. فإذا كان كتاب غيلروا في علاقة بمبحث «الحداثة»، فإنّ كتاب أدونيس في علاقة بثقافتين «مريضتين» متجاورتين تجاور تناحر، هما «الثقافة الشرقيّة العربيّة» بسلبيّاتها و«الثقافة الغربيّة الأمريكيّة- الأوروبيّة» بسلبيّاتها. وحركة هاتين الثقافتين، في تناحرهما تناحرًا ماديًّا ظاهرًا وتناحرًا ثقافيًّا باطنًا، شبيهة بحركة أمواج المحيط القاتلة. و«الأسود» هي الصفة المحيلة مجازيًّا على ذلك «التناحر». فالمحيط الأسود، وفق ما سبق، استعارة لـ«الفضاء العالمي الرّاهن» الذي تتكرّس فيه متصوّرات «الحداثة المريضة» كما يرصدها أدونيس في بعض كتبه، منها موسيقى الحوت الأزرق.

أمّا لفظ «الصحراء»، في كتابات أدونيس، فلم يحظَ بدوره بتوضيح داخل كتابه رأس اللغة جسم الصحراء. والكشف عن إحالاته تقتضي، في ما نعتقد، استجلاء سياقاته ومعانيه في مختلف كتابات أدونيس، ثمّ مطابقة النتائج على محتوى هذا الكتاب.

و«الصحراء» لفظ حاضر في بعض كتابات أدونيس الإبداعيّة والنقديّة. ففي ديوانه المعنون بـ كتاب الحصار[1063] نصّان منفصلان، عُنون الأوّل بـ«صحراء 1»[1064] وعُنون الثاني بـ«صحراء 2»[1065]. تتنزّل اللفظة (جمعًا ومفردًا) في النصّ الأوّل ضمن سياق شعري درامي يصوّر مدينة محاصرة عطّلتها الحرب الأهليّة، فانتشرت الأسلحة في الشوارع ووقعت بأيدي قطّاع الطّرق والقتلة من الإخوة الأعداء، ونُصبت المشانق وتناثرت الجثث والأشلاء في الطرقات، وسالت الدّماء

ولطّخت الجدران، وعمّ الدّمار، وساد الظّلام حتّى نسيت المدينة وجهها المألوف وتحوّلت إلى «صحراء مفتوحة، تصطفيها الرّياح، وتجترّها». إنّ لفظة «صحراء»، كما شُحنت في هذا السّياق، ذات دلالات سلبيّة. فهي في تجاوب مع «الموت» و«الخراب» و«الإفراغ من القيمة». ومن هذه الدّلالات ما ينبسط في النصّ الثاني (صحراء 2). إذ هو نصّ يدور حول ذاتٍ خرابٍ، شريدةٍ في عالم برزخي يتنزّل «بين الماء والنّار» و«بين الشمس والظلّ». ذات تتبرّأ من لغتها، وينكرها الزمان، ويضيق بها الفضاء. إنّها ذات تعيش الانهيار، تحتضر، تترقّب الموت الذي يستعير صورة ليلٍ يغشى الذات شيئًا فشيئًا، وينوء على الشاعر بكلكله، ولكنّه موتٌ- بدايةٌ لا موتٌ- نهايةٌ لأنّه يتزامن مع لحظة كتابة القصيدة- البارقة، القصيدة- الأمل. وبالقصيدة يقيم الشاعر تكاملًا بين الزمان والمكان، فبأشلاء الزمان يعاد تشكيل فضاء النبوءات. ومع اكتمال صورة هذا الفضاء ينطلق «العصر الذي يبتدئ» أنّى يراهن الشاعر على الأقاصي المتمنّعة، الخالية من «الإقامة والذكريات»، ويبني هويّة جديدة مجرّدة من كلّ يقين قديم ومن كلّ شهوة مترهّلة. فمع سكرات الموت ينشأ الوعي بالانبعاث، الوعي بأنّ الموت موعد يتلاقى فيه الذي يأتي والذي لا يأتي، مرحلة وسطى تفصل بين جسد هالك وروح إلهيّة خالدة مترعة بالأحلام. لذلك يصرخ الشاعر، حين يأتيه الموت: «أبدأ الآن من أوّل». فيعبّر عن إيمانه بأنّ «النهاية لا تزال بداية». إنّه التلازم الأزلي بين الموت والولادة.

في هذا السّياق ترد لفظة «صحارى» مقترنة باسم يدلّ على «الزمان» منسوب إلى الذّات (كيف أُقنِعُهُ بأنَّ غدي صحارَى؟) لتحيل على معنى «الفراغ/الخواء». وليس هذا هو المعنى الذي تكتسبه لفظة «صحراء» في تجربة الجاهليين، كما تقصّاها أدونيس. من الحقّ الاعتراف بأنّ الصحراء، كما يستقرئها أدونيس من شعر الجاهليين، «مكان- متاه»، «يحيّر ويضيّع»، «منه تأتي مفاجآت السقوط»، ولكنّها في المقابل تمثّل لهم «ملجأً» و«مجال المغامرة» و«لغةً ثانيةً خفيّةً»، فيها وحدها «ترتسم تحقّقات الفروسيّة وأبعاد الفارس». وبذلك تتغيّر صورة الصحراء لتتماهى وصورة الشاعر «في مثاليّة شخصيّة»، فتغدو «حركة اقتحام وفروسيّة»[1066]. في هذه المعاني، تحوّلٌ لرمزيّة الصحراء من «فضاء كائن» إلى «فضاء ممكن»[1067]، من «فضاء محسوس» يدرك بالبصر إلى «فضاء مجرّد» يُدرك ببصيرة الشعر. وشكلها مساعد على تقبّل رمزيّتها الجديدة. فهي «مكان [...] بلا نهاية»[1068]. وهي «محيط يكرّر ذاته. وهو ليس تكرارًا للجزء العارض، بل للعنصر الجوهر. إنّه تكرار تجريد، تكرار لموسيقى المكان وحركيّته»[1069].

وهذا البعد الرّمزي الجديد للفظة «الصحراء» (الفضاء الممكن) يُدمجها ضمن دائرة علاقات جديدة. فتغدو هذه اللفظة متجاوبة مع ما يحيل عليه لفظ عامّ آخر هو لفظ «أفق/آفاق» كما أراد له بودلير أن يكون في شعره[1070]، وكما أراد له أدونيس أن يكون في بعض نصوصه الإبداعيّة وفي كتابه النصّ القرآني وآفاق الكتابة. وذاك البعد الرّمزي ذاته، يصلها بأفضية أخرى، عمرانيّة رمزيّة. أفضية تكتسب مدلولات في علاقة بالإبداع الحداثي أوسع ممّا تحيل عليه صورتها المادّيّة. فباريس أو الأندلس أو أثينا أو القاهرة أو بيروت (ونقتصر، هنا، على الأفضية المنتخبة في كتابات أدونيس)، تمثّل «معنى يقبل جميع الصّور» و«عملًا مفتوحًا يتجدّد في كلّ قراءة»[1071]. إنّ هذه الأمكنة أفضية محسوسة، لكنّها تستبطن، هناك في الأعماق واللاشعور، «فضاءً مجرّدًا- مبتغى»، فضاءً رحبًا يُقصد ولا يُدرك[1072]، وهو «الفضاء الممكن» أو «الفضاء الافتراضي» الذي يحتضن «الإنسان الكلّي» و«النموذج الأصلي للمبدع». فوراء أندلس التاريخ وباريس الحاضر، أندلس المستقبل وباريس المستقبل، ووراء القاهرة- الواقع «عاصمةٌ للإبداع البشري»[1073]، ووراء «بيروت- النصّ الوثائقي» «مدينةٌ عريقةٌ»[1074]. لم تعد الأندلس مرآة الشاعر التي يرى فيها ماضيه وطفولته، بل أصبحت المحرّك الذي يدفعه إلى الأمام نحو ما يجيء من المستقبل. و«جماليّة الأندلس ليست خالدة لأنّها إبداع ماضٍ لن يتكرّر، بل لأنّها الحضور الذي يشعّ كأنّه المستقبل أبدًا»[1075]. ولم تعد «باريس»، كما يتقصّى جابر عصفور صورتها عند روّاد النهضة العربيّة، محضنةَ الفكر الاستعماري ممثّلًا في نابليون، بل أصبحت «مدينة الأنوار»، مدينة نموذجًا للتقدّم والرّقيّ الفكري والحضاري والعمراني.

للفضاء، إذًا، حقيقة مزدوجة. فـ«كأنّ المدينة [الفضاء العمراني المحسوس] إثنتان: واحدة مرئيّة وأخرى غير مرئيّة»[1076]. والذي يمنح الفضاء عمقه هو سمته المميّزة التي يضفيها عليه ساكنه أو تاريخه. فالتاريخ منح باريس سمة «التنوير» و«الحداثة» بسبب احتضانها لـ«فلسفة التنوير» ولـ«حركات التحديث المعاصرة». ومنح التاريخُ «الأندلسَ» سمةَ «الانفتاح» لأنّها «نوع من تهجين العالم»، كما يقول أدونيس. «ففي كلّ ما أنتجته، فلسفةً وعلمًا وفنًّا، تتلاقى آفاق ثلاثة: يهوديّة، ومسيحيّة، إضافة إلى الأفق المؤسّس، الأفق العربي- الإسلامي»[1077].

إنّ «الفضاء اللامرئي/فضاء الأعماق»، الذي يجترحه أدونيس، ينتصب معادلًا ضدّيًّا لأفضية أخرى معطّلة تختزل مساوئ «الثقافات المريضة». فلكلّ نموذج من «الأفضية الممكنة»

نقيضٌ من «الأفضية الكائنة» أو «الأفضية التي كانت». فعلى الطرف الآخر من ««باريس»»، رمز التنوير والرقيّ الحديث، و««الأندلس»»، رمز الانفتاح، و««أثينا»»، رمز العقلانيّة، تقف ««نيويورك»»، رمز الامبرياليّة، و««روما»»، رمز التوسع الاستعماري[1078].

ولا يبدو من هذا التقابل الرّمزي، أنّ «المدن اللامرئيّة» انعكاس آلي لـ««مدن مرئيّة»»، نكتشف في الأولى إيجابيّات الثقافة ونكتشف في الثانية سلبيّاتها. بل قد تكون تلك المدن «أفضية متخيّلة» تتشكّل معادلًا ضديًّا لكلّ «فضاء حقيقي» على الإطلاق. فكثيرًا ما يكون «الفضاء المتخيّل» بديلًا لـ«الفضاء الحقيقي». أو يكون مكمّلًا له، لأنّ «الفضاء الإبداعي المتخيّل» هو الذي ينفخ في المكان الحقيقي روحه، ويمنح ساكنه هويّته. إذ بقدر ما نشحن المكان الحقيقي بأحلامنا وتخيّلاتنا وحدوسنا وتوقّعاتنا، أي بقدر ما نبنيه في مخيّلتنا، تكون هويّته وهويّتنا. من هذه الزّاوية نظر أدونيس إلى «هندسة بيروت». ورؤيته مزيج من «النقد الهندسي» و«النقد الأدبي» و«التفكير الأنطولوجي». إذ تفاعلت ثلاثة مصطلحات (هي «استهلاك المكان» و«الخلوّ من المِتْعَةِ» و«العبث بالإنسان») نُقِلت من تلك الميادين المعرفيّة لتكشف عن «مدينة معطّلة» لا هويّة معاصرة لها (يعتبرها أدونيس مجرّد اسم تاريخي لا مدينة حقًّا)، ولا هويّة واضحة لأهلها (هم مجرّد «تراكمات» و««تجمّعات بشريّة قائمة على أساس ديني- طائفي»»، كما يراهم أدونيس). يقول متحدّثًا عن هندسة بيروت: «إنّها باختصار هندسة لا تستند إلى استراتيجية عمرانيّة. وهي في هذا الإطار، نوع من تدمير الفضاء. أو لنقل: كما تدمِّر الطّائفيّة، فضاء الثقافة والإنسان في بيروت، فإنّ هذه الهندسة تدمِّر فضاء المكان. إنّها نوع آخر من استهلاك المكان. وليس المكان خارج الإنسان، وإنّما هو داخله، ولهذا فإنّ كلّ عبث بالمكان هو عبث بالإنسان نفسه. ولئن كانت المدينة تتميّز، هندسيًّا، بما يمكن أن نسمّيه مِتْعَةَ المكان، امتدادًا لمتعة النصّ، وفقًا لرولان بارت، فإنّ بيروت تكاد أن تخلو من هذه المتعة»[1079].

لهذه المدينة العربيّة، لبيروت، كما لكلّ مدينة عربيّة، من العيوب ما يجرّدها من هويّتها الحقيقيّة، في ما يرى أدونيس. وأهمّ عيب فيها هو تخلّيها عن «الفنّ الهندسي». و«لا تكتمل المدينة، أيّة مدينة، لا تكون مدينة حقًّا إلا بالإبداع الإنساني الذي يحاور هويّتها- كينونة وديمومة. ويتمثّل هذا الإبداع في الفنّ، تحديدًا»[1080]. وفي ضياع هويّتها الإبداعيّة، ضياع لهويّة سكّانها ومبدعيها[1081]. قد يخلق النّاس فيما بينهم مسافات. وفي تلك المسافات «إقصاء» يترجمه أدونيس في «شعار مضمر» يرفعه أهالي بيروت: «اذهب، انطفئ، مُت لكي أحلّ محلّك- في السياسة، في

الدّين، في المال، في الفنّ والشعر والأدب»[1082]. ومع شيوع «الإقصاء»، وانتشار الفكر «الطّائفي»، تكثر «الرّقابة» كسلاح وقائي يحفظ لحمة «الطائفة». و«الرّقابة» عدوّ «الإبداع» ونفي لهويّة المبدع. إذ «يتعذّر الحفاظ على الهويّة بأساليب القمع والطّغيان والانعزال»[1083]. وبين «بيروت»، الفضاء المادّي الحقيقي، و«الرّقابة»، الأسلوب القمعي، علاقة وطيدة تسحق لغة الإبداع والمبدعين.

يبدو «الفضاء اللاّمرئي» شكلًا من أشكال الانتصار الإبداعي على «الفضاء المرئي»، الفضاء المؤسّساتي. أو هو معادل رمزي لانتصار «المخيّلة» على «الثقافة السلطويّة». فهو صنيعة إبداعيّة هدفها النّزوح عن «المكان الثابت» (مهما كان «بيتًا» أو «قرية» أو «مدينة» أو «وطنًا» بما يحيل عليه من خضوع إلى سلطة الأب وسلطة المجتمع وسلطة السياسة وسلطة الثقافة) من أجل «الارتماء في أحضان الطّريق» (بما يحيل عليه من رغبة في الاكتشاف والاختلاط). وفي النزوح تحرّر للذات وإعادة تشكيل للهويّة. لأنّه تملّص من «التوطين» وإلغاء لـ«التماسف» من أجل الانخراط في الفضاء الإبداعي المطلق، والانتساب إلى «هويّة الهويّات» التي تمثّل حقيقة الإنسان وجوهره. فـ«لا وطن إلا للجهل»، كما يقول أدونيس[1084]. وعندئذ «لا يعود الغياب (السفر المنفى... إلخ) نفيًا أو سلبًا، بل يصبح شكلًا آخر من أشكال الكشف والاتصال بالحقيقة»[1085].

وإذا كانت العمارة، بما هي تصرّف في الفضاء، شكلًا من أشكال التعبير المادّي عن الهويّة، فإنّ تشييد أفضية متخيَّلة هو تعبير لغوي عنها. قد تتماهى «الأفضية المتخيّلة» مع «النصّ»، فتكشف مصطلحات من قبيل «معماريّة الشعر المعاصر»[1086] و«فضاء النصّ» و«بناء القصيدة»[1087]، عن ذلك التماهي. وقد يقصّر النصّ في تجسيد «الفضاء الإبداعيّ المنشود»[1088]، لكنّه لا يكفّ عن الإيحاء بسعي دؤوب إلى بناء «هويّة إبداعيّة متميّزة»[1089].

من الأفضية المتخيّلة نتعرّف إلى هويّة مبدعها أكثر ممّا نتعرّف إليه من الأفضية التي وُلِد ونشأ فيها. وعلى ذلك تغيّرت الشروط الجغرافيّة في تحديد الهويّة. فـ«الإطار الجغرافي المادّي» لم يعد كفيلًا بضمان «هويّة» الأفراد والجماعات. والوطن الذي يعطي المرء هويّته، موجود في جغرافيا «الخيال» حيث لا حدود. وهو وطن كالإبداع «أفق لا مكان فيه للحدود لكي تُرسم أو لكي ترتسم: أفق مفتوح بلا نهاية على اللانهاية»[1090]. وأكّدت مقولات الحداثيين أنّ حدود هذا الأفق، كما يراها أدونيس، هي حدود «اللاشعور» أو «فضاء الأعماق». وليس بين المرء ووطنه الحقيقي غير

محاولة التحوّل والارتحال إليه بركوب «ملكة الخلق». فـ«المخيّلة هي التي تبتكر المكان- محمولًا على ناقة الشعر»، مثلما يقول أدونيس في أحد نصوصه الإبداعيّة[1091].

وقد يتّخذ «التحوّل/الارتحال/الانتقال» صورًا مختلفة باختلاف الفضاء؛ فإذا كان الفضاء ماديًّا، قد يتلبّس التحوّلُ مصطلحَ «التجوّل»، كتجوّل الشاعر الفرنسي بودلير في شوارع باريس أو تجوّل أدونيس بين شوارع بيروت[1092] مخترقين المرئي إلى «اللامرئي» و«الواقعي» إلى «الفنّي»[1093]، أو يتجاوب دلاليًّا مع مصطلح «النزوح»، كنزوح صلاح عبد الصبور وأمل دنقل من «القرية» إلى «المدينة»، أو يتشاكل مع مصطلح «السفر»، كسفر أدونيس من مدينة عربيّة إلى أخرى ومن مدينة غربيّة إلى أخرى وسفر «دي لاكروا» من «فرنسا» إلى «المغرب». وإذا كان حركة في النّفس، قد يتزيّى بمصطلح «الإسراء الداخليّ»، كإسراء نازك الملائكة في عاشقة الليل. أمّا إذا كان تحوّلًا في العلاقة بين الكلمة والأشياء، في الفضاء اللغوي، فقد يُخلع عليه مصطلح «مجاز» (وعليه يجترح أدونيس مصطلح «جماليّة التحوّل»[1094]، في سياق حديثه عن المجاز). أمّا إذا تحوّلت الأفكار من لغة إلى أخرى، فيسمّى «ترجمة» (وجابر عصفور تعامل مع ترجمة روّاد النهضة العربيّة لأعمال أدبيّة فرنسيّة، على أنّها «ارتحال لساني إلى الآخر، وارتحال لساني له»)[1095]. ويبقى التحوّل الأسمى، من بين هذه جميعًا، هو التحوّلُ اللغويّ الشعري. «فسفر الشعر هو السّفر الأبعد والأغنى نحو الإنسان: نحو المعرفة، والحقيقة، والجمال»[1096].

وهذه الأفعال، التي يستقطبها مصطلح «التحوّل»، أصبحت أساسيّة في تعريف المبدع. فمن خصائص المبدع الحداثي أن يكون كافرًا بالوطن المسيَّج، وأن يكون «متنقّلًا» بين بداية معلومة ثابتة وغاية مجهولة لا تُدرك بالحسّ، وأن يكون «مؤمنا بالتنقّل» إيمانًا أنطولوجيًّا يقرّب بين الوصول إلى «المحطّة النهائيّة» والظّفر بـ«جوهر الإنسان الكلّي»[1097].

لذلك هيمن موضوع «التنقّل/الارتحال/السّفر/التجوّل...» على كتابات المبدعين في القرون المتأخرة. وفعل «الترحّل»، سواء كان حقيقيًّا أو متخيَّلًا، لا يكون إلا في «مكان» حقيقي أو متخيّل. لذلك يحضر «المكان» في تلك الكتابات حضورًا بالفعل أو بالقوّة. ومثّل «المكان والحركة فيه أو إليه» مدخلًا مهمًّا من مداخل النّقد المعاصر إلى الأدب. ولم يكن الأدب العربي، في كلّ مراحله، متجاهلًا هذا الموضوع أو أحد لوازمه. كما لم يكن النقد العربي المعاصر غافلًا عن هذا المدخل ولا عن وظيفته الأنطولوجيّة.

ولئن توفّرت للتفكير النقدي العربي المعاصر مرجعيّة إثنوجغرافيّة غنيّة جسّدها «أدب الرّحلات»، في الثقافة العربيّة القديمة وفي كتابات عصر النّهضة، فإنّنا نعتقد أنّ الأثر الأكبر في «رؤية أدونيس وجابر عصفور لعلاقة الهويّة الإبداعيّة بالتنقّل في المكان» كان لرؤية الشعراء الغربيّين لتلك العلاقة ممثّلة في شعر بودلير وت.س. إليوت ووولت ويتمان وغوته، وفي كتابات أندري جيد ورسوم دو لاكروا[1098]. فعلى رؤى الغربيين بنى العرب المعاصرون رؤاهم للرحلة والمكان إبداعًا ونقدًا. والدّليل على تأثّر العرب المعاصرين، نقّادًا ومبدعين، بالمبدعين الغربيين أكثر من تأثّرهم بأدب الرّحلة عند العرب هو ذلك المفهوم الجديد الذي منح لـ«الفضاء والحركة فيه» تصوّرًا وعلاقة وأهدافًا. إذ غدا «الفضاء» في «التصوّر النقدي والأدبي العربيين المعاصرين» مفارقًا للفضاء في تصوّر العرب القدامى من نقاط ثلاث:

- تتمثّل الأولى بـ «التعامل مع المكان»: فلئن كان العرب القدامى يتعاملون مع «المكان» كفضاء مادّي يمثّل منطلقًا أو معبرًا أو منتهى، فإنّ المبدعين المعاصرين يتعاملون معه كـ«رمز» لمجموعة ترى العالم رؤية خاصّة محكومة بنظام سلطوي متوحّش، وتطفو هذه الوحشيّة على العلاقات التي تنعقد بين الأفراد في «المدينة».

والاعتقاد بـ«التمثيل الرّمزي للمكان» (ويمثّل مرحلة تالية لما يسمّيه جابر عصفور «التجريد الذي يعرّي الشيء من تعيّنه»)[1099] يبرّر المفاضلة بين مدينة ومدينة، عند أدونيس، وبين القرية والمدينة، عند جابر عصفور. كما يبرّر، في اتجاه مقابل، المفاهيم الجغرافيّة الجديدة التي تشحن بها ألفاظ لا علاقة لها بالمكان أو الرّحلة في التداول السّائد. إذ غدت «الهاوية»، عند أدونيس وبتأثير من بودلير[1100]، سفرًا عموديًّا في اتجاه الأسرار، كما غدت «الوحدة» أو «العزلة» رمزًا للبحث العمودي[1101]. وغدا «الموت»، في مواقع كثيرة من كتابات أدونيس وجابر عصفور، فجوة العبور من «الأرض الخراب» إلى «أرض الأحلام»، ومحطّة الانتقال من فضاء العيش المحدود إلى فضاء الخلود.

بهذا التمثيل الرّمزي تتآلف مفردات متباعدة الدّلالة، فتجتمع في خانة واحدة كتلك التي تجمع، عند أدونيس، بين «السّفر» و«الطريق» و«الوحدة» و«الهاوية» و«المغارة» و«القبر» و«الجسر» و«النّهر»...

- وتتمثّل النقطة الثانية بتعاملهم مع مفهوم «الرّحلة» بما هي فعل في الفضاء: فالحداثيون وسّعوا هذا المصطلح. فسحبوا مدلوله المادّي الذي ينصّ عليه مدخله اللغوي، أي «السير والمضي في الأرض»، على مجالات غير ماديّة كالوعي والإبداع. وبذلك استنسخوا للرحلة صورًا مجازيّة. فقرّبوا بين عبارة «رحلة في الليل»، وهي عبارة لصلاح عبد الصّبور جعلها عنوانًا لإحدى قصائده ضمن ديوانه «النّاس في بلادي»، وبين «الرّحلة في أقاليم الوعي»[1102]. كما قرّبوا بين «السفر في منتصف الليل»، وهو عنوان ديوان شعر لأحمد عبد المعطي حجازي، و«السفر الدّائم للوعي الذي يغوص أكثر وأكثر في قلب الظّلمات»[1103]. وليس مفارقًا لذلك تقريبهم بين «الهروب إلى الليل من عالم النّهار»، كما يتجلّى في ديوان «عاشقة الليل» لنازك الملائكة، و«الارتحال في الشعور الذي يستبدل فيه بالمكان الذي يقتحمه الآخرون المكان الذي تنفرد فيه الأنا، ويستبدل فيه الزمان النّفسي للأنا بالزّمان العملي للآخرين»[1104].

يتماهى «الفضاء»، في هذه الرّحلة المجازيّة، مع «مجاهل النّفس وأعماقها»، أو «اللاشعور»، عند أدونيس، ومع «الشعور» و«الوعي» و«الفكر»[1105]، عند جابر عصفور. و«الحركة» فيه داخليّة انطوائيّة. إذ هي فعل ارتدادي «يدفعنا إلى مجاوزة ذاتنا الضيّقة وحضورنا المحدود، بحثًا عن حضور أوسع، وقصدًا إلى ممارسة فعل الوجود الخلاق»[1106]. أمّا «الآخر»، في هذا الفضاء الرّمزي، فهو «الذات الأخرى للإنسان» كما يسمّيها جابر عصفور[1107]. وعدّت المشاركة في هذه الرّحلة علامة من علامات «الوعي المحدث» الذي لا يتفجّر إلا بـ«انقسام الذات» على نفسها لتكون، في قسم منها، «مراقبة لعالم إشكالي»، وفي القسم الآخر، تكون «مراقبة لأدوات إدراكها للعالم».

إنّ اهتمام النّقاد العرب المعاصرين بـ«رحلة الوعي»، في الشعر العربي المعاصر، مردّه تلك العلاقة المتينة التي تربطها بـ«هويّة المبدع» في مفهومها الجديد. فالمعاصرون من الحداثيين مقتنعون بأنّه مع «رحلة الوعي من السطح إلى العمق» تلك، «رحلةٌ موازية لمفهوم الهويّة من الفضاء الظّاهر إلى الفضاء الباطن». فبتلك الرّحلة تُكتسب سمات جديدة، وتُكتشف خصوصيّات مغمورة ستساعد على بلورة هويّة جديدة للمبدع تختلف عن هويّته القديمة الموروثة وهويّته السطحيّة. إنّها العودة إلى ثنائيّة أدونيس «السطح/العمق» التي عليها أقام مصطلحين وليدين هما «الهويّة الثقافيّة السطحيّة» و«الهويّة الثقافيّة العميقة»[1108].

ورغم ولوج النّقاد العرب الحداثيين من مداخل مجازيّة لضبط «هويّة المبدع الحداثي»، فإنّهم لم يفصلوا نهائيًّا بين «رحلة الوعي» و«الفضاء المادّي الحقيقي». إذ عقدوا صلة عضويّة بين «الوعي المحدث» وبين «المدينة» بما تحيل عليه من «غواية» التطوّر المادّي وتجدّد نمط الحياة وتبدّل أسلوب العيش. فتأثّر الإنسان بالمدينة كإطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكّل المستمرّ للقيم وأنماط الحياة، دافع من دوافع الوعي المغاير المتفجّر مع «صدمة الاكتشاف» عند الوافدين على المدينة خصوصًا. ويُعتبر جابر عصفور، من بين النّاقديْن، الأكثر قناعة بعلاقة «تجدّد الوعي»، في هذه الرّحلة المجازيّة، مع خصوصيّة الفضاء المادّي. إذ اعتقد أنّه «لا يتولّد وعي محدث إلا في سياق لا يخلو من أجهزة ومؤسّسات تحديث مادّي، فالعلاقة بين الوعي المحدث وعمليّات التحديث المادّي علاقة وثيقة، يتبادل طرفاها التأثّر والتأثير، ويؤدّي كلّ واحد منهما إلى غيره في المدينة التي تجدّد أفكارها في الوقت الذي تجدّد فيه أساليب حياتها المعنويّة والمادّيّة»[1109].

لقد ساهمت هذه العلاقة بين تجدّد الوعي وتحوّل الفضاء المادّي من السمة القرويّة إلى السّمة المدنيّة، في توليد جابر عصفور لمصطلح «الوعي المديني» الذي يعرّفه بقوله: «هو فكر المدينة المتحوّلة بواسطة عمليّات التحديث التي تفضي إلى تغيير علاقات الثقافة وأدوات إنتاج المعرفة في المجتمع، الأمر الذي يؤدّي إلى تخلّق رؤية مدنيّة واعدة لعالم صاعد ترمز إليه المدينة المتحوّلة وتجسّد ملامحه»[1110]. وسيجري جابر عصفور هذا المصطلح إجراء نقديًّا عند التقريب بين «الإبداع» و«التحديث» في النّسخة الموالية من «الرّحلة».

وعن هذه الصورة المجازيّة للرحلة استُنسِخت رحلة مجازيّة ثانية هي «رحلة الإبداع». ويحيل عليها مصطلح «سفر الإبداع» الذي يوظّفه جابر عصفور في قراءة شعر أحمد عبد المعطي حجازي[1111]، مثلما تحيل عليها صور مجازيّة كـ«مسافر زاده الشعر» التي يوظّفها النّاقد نفسه في قراءة شعر محمود درويش[1112]. والمقصود بسفر الإبداع، في خطاب المعاصرين، هو تلك «النقلة الشكليّة والمضمونيّة» التي يشهدها الإبداع عند تجلّيه في النصّ. وهذه «النقلة» تشمل، في ما يفهم من كتابات أدونيس وجابر عصفور، العناصر الإبداعيّة الصغرى (الجملة الشعريّة) كما تشمل الأجناس والتجارب الجماعيّة برمّتها. ومصطلح «النقلة»، كما يتجلّى متصوّره في المكوّن الإبداعي الأصغر، يفتتح به جابر عصفور أحد مقالاته عن صلاح عبد الصبور للدلالة على تغيير آليات الكتابة باعتماد نمط من الجمل بدل نمط آخر. يقول: «النقلة يسيرة جدّا بين الجمل الحكيمة بمجازاتها

اللامجازيّة في قصائد ديوان صلاح عبد الصبور (أقول لكم) والجمل النثريّة التقريريّة التي تخلو من المجازات الحيّة»[1113]. غير أنّ هذا الشكل البسيط من ترحّل الإبداع قد يصبح تحوّلًا جذريًّا في «كيفيّة الرؤية وأدوات الإدراك» و«تمرّدًا على الطرائق الموروثة، أو المعتادة، في الإدراك»[1114]. ومنطلق التحوّل التفات الإبداع إلى مرآة ذاته، وانشغاله بالكيفيّة التي يصوغ بها عالمه. ومنتهاه الإيمان بمقولة «التجديد» أو «التحديث»، وتجسيدها في تجربة مفارقة من حيث الشّكل والرؤية.

يصبح «سفَر الإبداع»، بهذا المعنى، منخرطًا في سياق شامل هو سياق «التحديث» الذي شاع في القرن الثاني للهجرة وأُحيِي في النصف الثاني من القرن العشرين ميلاديًّا. وفي إطار هذا السياق الحداثي، عالج جابر عصفور ذلك الانتقال من «النزعة الشفاهيّة» إلى «النزعة الكتابيّة» في الإبداع العربي القديم، معتبرًا أنّ «الانتقال من النزعة الشفاهيّة إلى النزعة الكتابيّة سمة ملازمة للتحوّل من بنية القبيلة إلى بنية الدّولة، من مجتمع الصحراء إلى مجتمع المدينة. وهي سمة اقترنت بطرائق مغايرة في التفكير والإبداع، انعكست على تحوّلات النموذج الأصلي للشاعر»[1115].

إنّ «سفر الإبداع» من «نزعة» إلى أخرى، وفق هذا المنطق، مقترن بـ«تحوّل» في مستوى «الفضاء» (الصحراء- المدينة) ينعكس على «الوعي الإبداعي» الذي يترحّل من «وعي بدوي» إلى «وعي مديني»، لتتشكّل هويّة إبداعيّة جديدة هي «هويّة المبدع الحداثي» التي تغدو معادلًا لهويّة المبدع المديني.

و«الوعي المديني» مساهم في تحوّل «الرؤية الإبداعيّة» داخل الجنس ذاته، كما يساهم في تغيير الجنس الإبداعي برمّته. فانتقال الشعر العربي من السّمت الرومنطيقي إلى السّمت الحداثي، كما يرى جابر عصفور وغيره[1116]، مرتبط بالمدينة الشكل الأكثر تعبيرًا عن التحكّم الحضاري في الفضاء. كما أنّ تخلّي المبدعين العرب الحداثيين عن أجناس السّرد القديمة كالمقامة والخبر والنّادرة والحديث، وانحيازهم إلى كتابة الرواية، مرهونان بذلك الوعي المديني. فالرواية صنيعة المدينة كما يلحّ جابر عصفور في أكثر من موقع[1117]. وهي الجنس الأقدر على استيعاب تفاصيلها وجزئيّاتها. لذلك لم يتوان هذا النّاقد في اعتبار هذا الزمن هو «زمن الرواية». غير أنّ الرّبط الآلي بين «تحوّل المدينة» و«نشأة الإبداع الروائي»، قد يلهينا عن استفادة الشعر من ذلك التحوّل. ويجعل من تأثّره بالتصرّف الحداثي في الفضاء محاولة يائسة في مزاحمة الرواية.

- أمّا النقطة **الثالثة** والأخيرة، فتتمثّل بعدول الحداثيين بوظيفة الرّحلة من «تأكيد الهويّة الكائنة» إلى «محاولة الانخراط في الهويّة الممكنة». فإذا كان هدف الرحّالة القدامى التعرّف إلى الآخر المختلف ثقافةً وجغرافيًا من أجل الحفاظ على عنصر التماسف، فإنّ هدف الرحّالة الحداثيين هو اكتشاف الذات (الآخر المؤتلف). لذلك يقول أدونيس: «في السّفر، أشعر دائمًا أنّني أولد من جديد»[1118]. فالآخر لم يعد «هناك»، بل أصبح متلبّسًا بالأنا ملازمًا لها كظلّها، فهو «جزء من هويّتنا الرّاهنة»، و«ليس مجرّد خارج، أو مشكلة خارجيّة، وإنّما هو مشكلة داخليّة تقيم في عمق أعماقنا- نظرًا وعملًا»[1119]. ولعلّ هذا الوعي بأهمّية الآخر في اكتمال هويّة الأنا هو الذي جعل أدونيس يؤمن بـ«أنّ وعي الذات بهويّتها، بكينونتها الخاصّة المتميّزة، وباختلافها، شرط أوّليّ لائتلافها- أي لتفاعلها الخلاّق مع الآخر، عطاءً وأخذًا»[1120]. وهذه العقيدة تقف على الطرف النقيض من عقيدة الرحّالة القدامى الذين آمنوا بأنّ «الاختلاط والحياة مع الشعوب المختلفة، إضافة إلى الاجتهاد في دراسة أخلاقهم وطباعهم، والتحقيق في دياناتهم ونظم حكمهم، غالبًا ما تضع أمام الفرد مجالًا طيّبًا للمقارنة، كما تساعده- ولا شكّ- على تقييم نظم وتقاليد بلده وموطنه»[1121]. والمقارنات التي تنشأ في نسق ثقافي متخندق، لا بدّ أن تحيد عن الموضوعيّة فتشرّع للانفصال والتماسف. فـ«لكون الفرد يتشكّل عامّة في إطار معيّن من التقاليد والعادات التي ينشأ عليها ويألفها فإنّ حكمه على الشيء المخالف لها يأتي عادة مُحمّلًا بقدر كبير من التعسّف والتحيّز»[1122].

* * *

إنّ الرؤية الحداثيّة لـ«الفضاء» ولـ«التحكّم فيه» و«الحركة في إطاره»، مفيدة في حصر «هويّة المبدع الجغرافيّة» كما يتمثّلها أدونيس وجابر عصفور. فمن كلّ نقطة من النقاط الثلاث السّابقة نتعرّف إلى سمة جديدة من سمات المبدع. فمن «التمثيل الرّمزي للفضاء» اكتشفنا أنّ المبدع يتحوّل من «فرد في أرض خراب» إلى «مواطن في مدينة فاضلة». ومع «الترحّل في الوعي» ينتفي «المبدع الغفل» ويحلّ محلّه «المبدع المثقّف». ومع «العدول عن تأكيد الهويّة الكائنة» إلى «السعي إلى اكتساب الهويّة الممكنة» تحوّل من «مثقّف عضوي»، يذبّ عن المجموعة الضيّقة وينافح، إلى «مثقّف متفاعل» مع المجموعة المنفتحة.

خاتمة الفصل الثالث

مثّل الخوض في «هويّة المبدع»، عند النقّاد العرب المعاصرين من المنادين بالتحديث، مرحلةً واجبةً من أجل تأسيس خطاب نقدي جديد. ويبدو، من الناحية الشكليّة، أنّهم طرقوا المسار الاصطلاحي ذاته، من حيث اتفاقهم على ضرورة تعديل المفهوم القديم للمصطلح وفق ما جدّ في تاريخ الآداب العالميّة، ووفق ما أفادت به العلومُ المحايثةُ النقدَ الأدبيَّ. ورغم أنّ «الهويّة الإبداعيّة»، كهويّة مخصوصة، غير قابلة للتخلّي عن «سماتها الثابتة»، التي يتفق عليها القدامى والمعاصرون، أو التفويت فيها، فإنّ بعض سماتها الأخرى، التي تُسمّى «عرضيّة/طارئة»، هي التي طالها التعديل. ويبدو ذلك منطقيًّا إذا اعتبرنا تلك السمات العرضيّة إنّما هي من آثار كلّ ثقافة، ومن بصمات كلّ ناقد أو منظّر.

غير أنّ الإشكال في النقد العربي المعاصر، ذي النزعة التحديثيّة، يكمن في تباين بعض تلك السمات العرضيّة بين ناقد وآخر في إطار الثقافة الواحدة، وفي المسار الحداثي الواحد. فما يباركه هذا النّاقد من سمات المبدع، قد يدينه الآخر. وما يمثّل سمة مميّزة ذات أولويّة عند هذا، قد يُعتبر ثانويًّا عند ذاك. وليس من شأن هذا التباين إلا الشرود بمتصوّر «المبدع»، أحد الأركان الأساسيّة في اكتمال الأدبيّة، عن ذهن المتقبّل، الرّكن الأساسي الآخر في اكتمالها.

ونعتقد أنّ مبرّرات هذا الاختلاف ضمن الائتلاف متنوّعة، بعضها ذاتي وبعضها موضوعي؛ إذ يبدو لنا أنّ موضوع «الهويّة الإبداعيّة»، في الخطاب النقدي العربي المعاصر، لم يُعالج معالجة موضوعيّة صرفًا، وإن أوهم أدونيس وجابر عصفور بخلاف ذلك في خطابهما النّظري. فلم يغب عن هذا الموضوع الخطابُ الإخوانيُّ الحميم. كما لم تغب عنه «الذات نموذجًا للمبدع الحقّ». وقد يكون في ذلك اعتراف بموهبة أو قيمة إبداعيّة نتيجة «صداقة» أو غيرها من العلاقات، أو تُجعل الذّات نموذجًا عليها تُقاس بقيّة الذّوات الشعريّة. كما تُجعل التجربة الذّاتيّة فريدة لا تتكرّر. إذ تكاد هذه الخاصيّة تكون سمةً من سمات الخطاب الحداثي العربي منذ طه حسين إلى أدونيس. فعلى صفات الذّات تُعدّل صفات المبدع الحقّ، وعلى مقاس التجربة الشّخصيّة تُقرأ تجارب الآخرين. وليست العيارات التي اقترحها أدونيس لنمذجة «المبدع» وضبط متصوّره، في ما نرى، إلا الصّفات التي اعتقد أدونيس أنّها تمثّله هو. فما من صفة اقترحها هذا الناقد/الشاعر للمبدع الطّليعي، إلا ونجده يعقد صلة بينها وبينه تصريحًا أو تلميحًا، فتُهلهل النزعة الذّاتيّة هنا صرامة المعالجة الموضوعيّة هناك. لذا بدا أدونيس، كما صوّر نفسه في خطابه النقدي، نموذجا للمبدع

الهدّام، البنّاء، المثقّف، المتعلّم، الحداثي، الطّليعي، المنفتح، المتسامح، الكوني، الرّائي، الخلّاق... فكأنّ المبدع النموذج لا يكون إلا أدونيس أو واحدًا من مريديه.

وقد تتعمّق إشكاليّات هذا الاختلاف بين النّاقديْن في تصوّرهما للمبدع النموذج إذا رُدَّت إلى أصول تكوينهما المعرفي وطبيعة الوسط الثقافي الذي يعيشان فيه، بل وإلى شيوع الاتجاه النقدي الذي ينتسبان إليه أو يقتنعان به. فلا يبدو لنا أنّ النّاقديْن، وهما يحصران سمات المبدع النموذج، ينهلان من المخزون المعرفي والثقافي ذاته، أو يستندان إلى خلفيّة مذهبيّة واحدة وإن تخفّت وراء حُجُب سميكة. فلئن بدا جابر عصفور نزّاعًا نحو «العقلانيّة» التي ترسّخت لديه من قراءاته لأعلام النقد المنهجي القدامى والمعاصرين، فإنّ أدونيس ميّال إلى «النّزعة الرّوحانيّة» التي استلهمها من أعلام «الباطنيّة» في الثقافة العربيّة الإسلاميّة أساسًا[1123].

الفصل الرابع
النصّ الإبداعي الحداثي
وإشكالياته المصطلحيّة

«لكن، ما النصّ؟».

أدونيس، سياسة الشعر، ص 49.

«ما الشعر؟ ما الكتابة الإبداعيّة؟».

أدونيس، سياسة الشعر، ص 183.

«?Qu'est- ce que la poésie»

.R. Jakobson, Huit questions de poétique, p. 31

مدخل

لم يعرف المفكرون ومنظرو الأدب والنقد، وحتّى المبدعون، من اختلاف رؤى وتباين تصورات مثلما عرفوه مع تحديدهم للظاهرة التي تسمّى»نصّا» .إذ كثر الجدل حول مصطلح «النصّ» إلى حدّ التجنّي على الخصوم[1124]، وتعالى اللغط إلى حدّ تعمية المفهوم .[1125]ومع ذلك فإنّ الحراك الفكري المتنوّع المنكبّ على تقليب هذا المصطلح، والجدال النقدي النّظري المهتمّ بضبط متصوّره، وحتّى الإبداع المجسّد لمتغيّره الفنّي، كلّها قرائن تكشف عن هاجس ترقى إلى هوس، متعاظم ومتجدّد، غايته تحديد هذا الكيان المنفلت .[1126]وهذا الهوس، المعلن حينًا والمضمر أحيانًا، أصبح، في النصف الثاني من القرن العشرين، ظاهرة في تاريخ النقد العالمي .[1127]فما من نظريّة

نقديّة جديدة، هفت إلى التموقع في تاريخ الفكر البشري كرؤية بديلة، لم تطرح السؤال المشكل «ما النصّ؟» .[1128]وليس الاهتمام بـ«النصّ»، كخطاب مثبت بالكتابة[1129]، أمرًا حادثًا في تاريخ الفكر. فدون اعتبار لذلك التفاعل البشري مع النص الديني المقدّس على مرّ العصور القديمة، فإنّ البعض يعود بهذا الاهتمام إلى العهد اليوناني الأوّل ما قبل محاولات السفسطائيين ومجهودات سقراط في تأويل النصوص.[1130]

ومع أنّ ذاك الاهتمام اتسع ليشمل كلّ النصوص المكتوبة، الدينيّ منها والفلسفي والأدبي والتاريخي وغيرها، فإنّه انصبّ خصوصًا على «النصّ الأدبي»، وعلى «النصّ الشعري» بأكثر تخصيصًا .والتعامل مع النصّ الأدبي تنوّع وتفرّع حتّى شمل كلّ العناصر ذات العلاقة بالنصّ فضلًا عن النصّ في عمومه .وسواء كان «النصّ» في صميم ذلك الاهتمام أو كان وسيطًا لتثمين غيره من عناصر الفعل الأدبي، فإنّ الأسئلة ما فتئت تلاحقه متسائلة عن حقيقته في ذاته وفي علاقاته، في عمومه وفي جزئياته .فتعدّدت، جرّاء ذلك، مواطن الاهتمام.

والذي يعمّق هذه الإشكاليّة هو اختلاف زوايا النّظر إلى «النصّ» في الميدان الواحد .فالنصّ الإبداعي تتنازعه سلطتان :سلطة «الخطاب النّظري الإبداعي» ومبدؤها «الرغبة»، وسلطة «الخطاب النّظري النقدي» ومبدؤها «الواقع» .فطموح الخطاب النّظري الإبداعي إلى تشكيل «النصّ النهائي» كبير، في حين أنّ واقعيّة الخطاب النّظري النقدي كثيرًا ما تكشف عن حدود ذلك الطموح.

والمدوّنة المدروسة تجسيد لهذا الاختلاف بين الخطابين .فأدونيس، الذي يهيمن التنظير الإبداعي على خطابه النقدي، تحدوه «الرغبة» في تشكيل ملامح «النصّ النهائي /النصّ النموذج»، في حين أنّ جابر عصفور، الذي يغلب التحليل النصّي على خطابه النقدي، محكوم بما يقوله «المنجز النصّي».

إنّ غايتنا، في هذا الفصل، تتمثّل بالبحث عن مدى تجانس الرؤية الحداثيّة العربيّة المعاصرة للنصّ الإبداعي، وقدرتها على التوفيق بين شقّيها «النّظري الإبداعي الجامح» و«النّظري النقدي المتعقّل» .ففي جانب كبير من المدوّنة يُعدّ «النصُّ» مصطلحًا احتوائيًا قطبًا .إليه تردّ معظم المقولات الأدبيّة والنقديّة الحداثيّة .وله فيها متصوّرات ثلاثة :متصوّر مادّي بحت يتجسّد في

«الكتاب المنشور» أو ما يصطلح عليه في عرف الفلاسفة والنقاد بـ«الأثر الفنّي»[1131]، ومتصوّر سيميائي يحيل فيه على كلّ «علامة دالّة قابلة للقراءة»، ومتصوّر لغوي يتجسّد في «الكتابة الإبداعيّة» .والنّاقدان، في هذه النّظرة إلى النصّ، لا يختلفان عن السّائد في الخطابات النقديّة العالميّة.

أولًا: التصوّر المادّي لمصطلح «نصّ أدبي»: النصّ أثرًا فنّيًّا

ما المقصود بالتصوّر المادّي للنصّ؟ هل المقصود به هو «الكتاب المنشور» الذي يطلق عليه رولان بارت مصطلح «الأثر الفنّي»[1132]؟ وهل كلّ «أثر مكتوب ومنشور»، ورقيًّا كان أو إلكترونيًّا، يدّعي أنّه «أدبيّ»، هو كذلك؟ هل يكتسب المنتوج الإبداعي شرعيّة أدبيّته بتقييده في أثر مادّي ونشره؟ أو، هل يعتبر «النشر» شكلًا من أشكال الاعتراف بأدبيّة المنتوج الفنّي، ومظهرًا من مظاهر تعميد الأدباء؟ هل يساهم الإبداع المنشور في الاعتراف بالكاتب أديبًا؟ وهل يُعدّ سعي الكتّاب إلى نشر ما كتبوا «مساهمة في صناعة شاعريّتهم»؟ هل يمكن حقًّا الحديث عن «صناعة الشاعريّة»، بمبادرة شخصية من الكاتب، من خلال الإكثار من الآثار المطبوعة؟

تثير هذه الأسئلة، في تقاليد النقد العالمي، قضيّتين أساسيّتين :واحدة تتّصل بـ«نشأة الأثر الفنّي»، والأخرى في علاقة بـ«النشر ودوره في إضفاء الأدبيّة على النصّ والمبدع على السواء». وإذا كانت القضيّة الأولى محور اهتمام اتجاه نقدي عالمي مشهور هو «النقد التكوينيLa Critique Génétique)»[1133]، الذي لم يجد رواجًا في الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإنّ القضيّة الثانية هي من اهتمامات «النقد الاجتماعي» (Sociocritique) ومدارس «جماليات التقبّل»(Esthétique de la réception)بكلّ فروعها.

والذي دفع النقاد العرب المعاصرين إلى مطابقة النصّ الإبداعي للكتاب المنشور هو قضايا نقديّة بعضها يتعلّق بـ«طبيعة الثقافة»، وبعضها يتعلّق بـ«صفة الأدبيّة» .ويقتضي تحليل هذه الإشكالية، في إطار المدوّنة التي نعتمدها، أن ننطلق، كما فعل أدونيس وجابر عصفور في جانب هام من خطابهما، من حصر النصّ الإبداعي المادّي في الأثر الفنّي المطبوع على الورق والمنشور في عدد من النّسخ تصل إلى جمهور واسع من القرّاء .وهذا الحصر يجنّبنا التعامل مع بقيّة الآثار الفنية التي تتخذ من غير الورق مادّة (كاللوحة بالنسبة إلى الرسام، أو التمثال بالنسبة إلى النحات، أو

الفيلم بالنسبة إلى المخرج السينمائي (...لاندراجها ضمن «النصوص السيميائيّة» التي سنعالجها في العنصر الموالي.

ولهذا الحصر هدف استراتيجي مبدئي يتمثّل بالكشف عن انعكاسات الماماهاة بين النصّ والكتاب المنشور على مصطلح «كتابة» الذي بدا أنّ النقاد العرب المعاصرين قد أضفوا عليه بعدًا مادّيًا جديدًا ينضاف إلى بقيّة أبعاده الفنيّة الشائعة والوظيفيّة الموروثة .وله هدف لاحق يتمثّل في الكشف عن آثار هذا التصوّر المادّي للنصّ في الرؤية الجماليّة العربيّة الحداثيّة التي أصبح فيها الاهتمام بـ«الكتاب»، شكلًا، واحدًا من معايير القيمة الأدبيّة والنقديّة في زمننا.

1- الأثر الفنّي وإضفاء البعد المادّي على مصطلح «كتابة»

تعوّد أدونيس، في بعض ما يكتب، على تسمية نصوصه الإبداعيّة «كتبًا» .إذ هو يسِم إحدى مجموعاته الشعريّة بـ كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل[1134]، ويسم أخرى بـ كتاب القصائد الخمس[1135]، في حين يسم مجموعة ثالثة بـ كتاب الحصار (حزيران/يونيو1982 - حزيران/يونيو1985)» .[1136]ومصطلح كتاب، في هذا السياق، يمكن أن يعوّض بمصطلحات مجاورة كـ«مجموعة» أو «نصّ» أو «ديوان» .كما سمّى أحد كتبه الإبداعيّة الأخرى بـ«الكتاب» عنوانًا معرّى من كلّ تخصيص .[1137]وفيه يتجسّد الوعي العميق بدلالات المفهوم في أبعاده المختلفة .وقد يرد المصطلح، في بعض عناوين أعماله الإبداعيّة المتأخرة، في صيغة الجمع كما في عمله ورّاق يبيع كتب النجوم .[1138]كما يحضر المصطلح في أعماله المترجمة كـ كتاب التحوّلات .[1139]وقد لا يحضر المصطلح، في بعض إبداعاته، لفظًا وإنّما تحضر بعض لوازمه الدّالّة عليه .كما في مجموعته «أوراق في الرّيح».[1140]

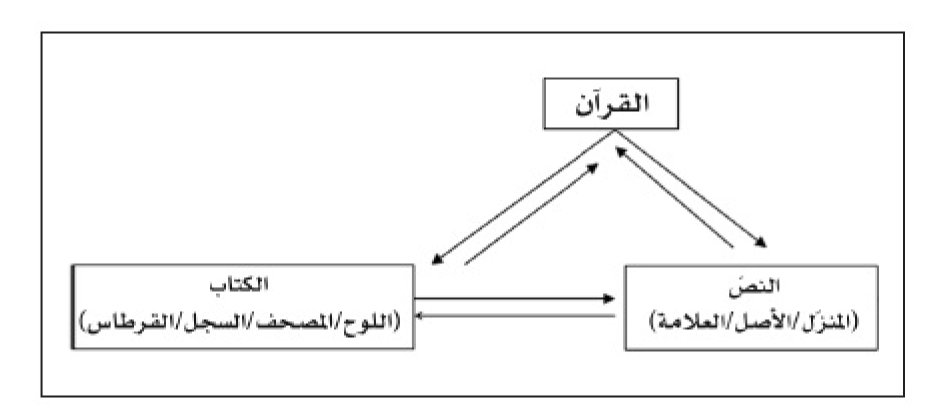
لأدونيس، إذن، هوس بهذا المصطلح .وباتخاذه عنوانًا أو جزءًا من عنوان في كتبه الإبداعيّة، ينخرط هذا المبدع- الناقد في سياق ثقافي عام يعرّف كلّ خطاب منقول من المنطوق إلى المخطوط بـ«كتاب» .فلفظ «كتاب»، بمعناه المادّي الشائع بيننا، لم ينشأ إلا مع مرحلة «التدوين». وحتّى ورود هذا المصطلح في القرآن كان، في معظم الأحيان، مقترنًا بمعنى التدوين[1141]، سواء كان تدوينًا إلهيًّا في «اللوح المحفوظ» أو تدوينًا إنسانيًّا في «صحف مخطوطة» .لذلك شاع بين المسلمين أنّ «القرآن» هو النصّ «المنزّلُ على الرّسولِ ﷺ، المكتُوبُ في المصاحِفِ المنقولُ عنهُ

نقلًا متواتِرًا بلا شُبْهَةٍ» .[1142]واقتران لفظ «الكتاب» بمعنى التدوين جعل له بعدًا ماديًا محسوسًا، لذلك عرّف بعض القدامى «الكتاب المبين» بـ«اللوح المحفوظ» بما يحيل عليه لفظ «لوح» من دلالة حسّية .[1143]كما أنّ دلالة «الكتاب»، دلالة غير مباشرة، على معنى «النصّ المنزّل» جعلت لهذا الأخير بعدًا ماديًّا .فإذا كان القرآن كتابًا مسطورًا في «قرطاس مدرك بالحسّ»[1144]، «يُطوى» و«يُنشر» [1145]و«يُتلى» [1146]و«يُقرأ» [1147]و«يُدرَس» [1148]و«يوتى باليمين» و«يوتى بالشمال» و«يوتى من وراء الظّهر» .[1149]وإذا كان القرآن، كما فُهِم لاحقًا، هو «النصّ المنزّل /النصّ الأصل»، فإنّ هذا «النصّ» هو أيضًا يُطوى ويُنشر ويتلى ويُقرَأ ويُدرَس ...وفي القرآن من الآيات ما يقرّب بين لفظ «كتب» و«نصوص مكتوبة».[1150]

ويمكن أن نمثّل لهذا التقريب بين المصطلحات «قرآن» و«كتاب» و«نصّ»، كما تعاوضت متصوّراتها، دون مصطلحاتها، في القرآن ووظّفها أدونيس وجابر عصفور في المدوّنة، بالشكل الرقم (4- 1):

الشكل الرقم (4- 1)

التجاوب المصطلحي بين «النص» و«الكتاب» و«القرآن»



ولهذا البعد المادّي الذي أضفي على مصطلح «النصّ»، بتأثير من الخطاب الدّيني، شاع الاعتقاد في الثقافة العربيّة بأنّ كلّ نصّ منقول من المنطوق إلى المقروء هو «كتاب» .فسمّيت «الرسالة المدوّنة» «كتابا»[1151]، كما سُمّيت الكتبُ رسائلَ .وسمّى سيبويه «ما دوّنه في النحو» «كتابًا» .ودرج ذلك في الأدب حتّى ساد الاعتقاد، اليوم، بأنّ «الكتاب» هو ذلك الموجود اللغويّ، الذي يكوّن في كلّيته نصًّا موحّدًا أو مفرّعًا، والمنضّد في ضميمة ورقيّة يقع نسخها أو طبعها

ونشرها من حانب شركات مرخّص لها، وهو ذو قيمة معرفيّة لا تقدّر وقيمة ماديّة خاضعة للاتفاق المبدئي بين المؤلّف والناشر ومراقبة من الدولة، وملكيّة القرّاء له موكولة إلى تسديد تلك القيمة الماديّة إلى الموزّع أو من ينوبه .ولهذا الاعتقاد يرادف بعض الدّارسين بين «الكتاب الإبداعي»[1152] و«النصّ الإبداعي» كمتصوّر مادّي، فيطلقون على النصّ الشعري المنشور ورقيًّا «كتابًا» أو «ديوانًا» أو «مجموعة شعريّة» أو «نصًّا إبداعيًّا» أو «تجربة شعريّة» (في معنى «كتاب شعري») أو «نصًّا» على عموم اللفظ .كما يطلقون على «النصّ القصصي المنشور ورقيًّا»، سواء كان «رواية» أو «سيرة ذاتية» أو غيرهما من أنـواع النصوص القصصيّة النثريّة القديمة والحديثة، مصطلح «كتاب»...

وقد يسري ذلك الاعتقاد على تعاملنا مع الواقع الأدبي، ونحن نقيس حجمه، فنلجأ إلى عدد الكتب الأدبيّة المنشورة نحصيها على اعتبار أنّ «الأدب»، بما هو نصوص إبداعيّة لغويّة مخصوصة، متجسّد في «كتب منشورة ورقيًّا» .كما يسري على اعترافنا بالمبدعين، أو حتّى على الباحثين، بحساب الكتب المنشورة بأسمائهم .وبذلك يصبح «النشر الورقي» معيارًا من معايير التقييم ومقياسًا من مقاييس التحكيم .وكذا الشأن عند تعريفنا للتراث الأدبي فنجعله مجمل النصوص الأدبيّة المكتوبة التي وصلتنا من القدامى .فكأنّ الإنتاج الأدبي غير المنشور هو «أدب مؤجّل التنفيذ»، وأنّ التراث الأدبي المخطوط هو في حكم المعدوم ما دام محجوبًا عن عدد كبير من القرّاء. فلا نصّ، إبداعيًّا، دون كتاب ولا كتاب دون نصّ .وبالمثل لا «أدبيّة» للنصّ دون تجسّد في كتاب، ولا اعتراف بإبداعيّة المبدع دون تنشيط لسوق الكتاب.

ويبدو أنّ هذا الترادف المفهومي شائع حتّى في الثقافات الغربيّة.[1153]

إنّ «الكتابة»، بهذا التصوّر، تعني «التدوين»، بعامّة، و«التدوين المطبعي»، خصوصًا. وعلى هذا التصوّر أقامت مدارس نقديّة غربيّة معاصرة نظريّاتها .فتودوروف يعرّف الكتابة في معناها الضيّق بكونها «النظام المنقوش للغة المدوّنة» .وهذا التعريف أثبت جان ماري شافر ما هو قريب منه .[1154]أمّا جوناثان كلر فيذهب إلى «أنّ الكتابة تقدّم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئيّة التي تعمل في غياب المتكلّم، فهي على نقيض الكلام تتجسّد عبر نظام مادي من العلامات» .[1155]وبهذا التصوّر، سيكتسب هذا المصطلح عمقًا فلسفيًّا ملحوظًا مع جاك دريدا الذي سيُخلّص فعل «التدوين» من شحنته السلبيّة (أي بما هو محاكاة سيميائيّة خطّيّة وتسجيل للأصوات المنطوقة)، ليُضفي عليه طاقة إبداعيّة خلاّقة تجعل منه فعل ابتكار.

وكثيرًا ما تتلبّس «الكتابة»، في مدوّنة أدونيس، بمتصوّر «التدوين» إضافة إلى ذلك المتصوّر الفنّي الذي يضفيه عليها .فهو كثيرًا ما يجعلها مصطلحًا مقابلًا لـ«الكلام الشفوي» ليفصل بين ثقافتين :واحدة «شفويّة» من تركات العصر الجاهلي ولها حضور سلطوي على امتداد الثقافة العربيّة من القديم إلى زمننا الرّاهن، وأخرى «كتابيّة» ساهم النصّ القرآني في تأسيسها، ويساهم الحداثيون في ترسيخها وإحلالها محلّ الثقافة الشفويّة.

ورغم دلالة هذا المصطلح، عند أدونيس، على حدث التدوين، فإنّه يتجاوز به ذلك إلى الإحالة على «النصّ المدوّن» ذاته، بل إلى الإحالة على «الكتاب» في عمليّة «انصهار مفهومي» ترادف بين الكتابة والنصّ والكتاب .ولا يتمّ هذا الانصهار المفهومي، عادة، إلا باستراتيجيّتين مصطلحيّتين :استراتيجيّة «الإفراغ الدلالي» أوّلًا، فاستراتيجيّة «الشحن الدلالي» ثانيًا .وفي كتاب «النصّ القرآني وآفاق الكتابة» أجرى أدونيس الانصهار المفهومي بين «الكتابة» و«الكتاب» و«النّصّ» على مبدأي «الإفراغ» و«الشحن» بتأثّير من النصّ الديني، أساسًا، ومن القراءة الصوفيّة، في مرحلة لاحقة .فحين يحدّد مفهوم «الكتابة القرآنيّة»، مثلًا، يلجأ إلى إفراغها من متصوّر «التدوين»- كعمل إنساني[1156]- ليرادفها مع متصوّر «النصّ»- كخطاب إلهي- فيقول: «أشير، أوّلًا، أنني أتكلّم على الكتابة القرآنيّة بوصفها نصًّا لغويًّا، خارج كلّ بُعد ديني، نظرًا وممارسة :نصّا نقرؤه كما نقرأ نصّا أدبيّا .وأشير ثانيًا، إلى أنّني لا أدخل في أيّ تساؤل حول المسافة بين وحيه وتبليغه، وتدوينه، ولا حول نزوله .وأضع جانبًا كيفيّة التدوين، ومن دوّن، وظروف التدوين، والنقاش الذي دار حول هذا كلّه» .[1157]وما دامت «الكتابة القرآنيّة»، وفق هذا التمثّي المفهومي، صورة «النصّ القرآني»، فقد حُقّ لها أن توصف بما وُصف به (وهي مرحلة الشحن الدلالي الجديد للمصطلح) .لذلك يتحدّث أدونيس عن «كتابة» أجمع العرب «على أنّها فريدة، لم يروا مثلها، وعلى أنّها لا تُضاهى .وهكذا لم يعرفوا كيف يحدّدونها، استنادًا إلى المعايير التي يعرفونها».[1158]

وعلى نهج الانصهار المفهومي عينه تمّ التقريب بين مصطلح «الكتاب» و«النصّ القرآني». فلم يعد «الكتاب» محيلًا على «المصحف» المنسوخ، الذي مرّ بمرحلة تدوين أولى مشتتة تمّت في عهد الرسول ثمّ بمرحلة تدوين ثانية منظّمة تمّت في عهد عثمان، بل غدا محيلًا على «النصّ الإلهي» .وإحالته عليه مستقاة منه .فـ«هذا النصّ يقدّم نفسه على أنّه الكون كلّه في كتاب، أو على أنّه، كما وصف نفسه :الكتاب» .[1159]فأدونيس يجرّد «الكتاب»، كنتاج لتنضيد بشري قابل للتطوير وللتلف، من بعده المادّي المحسوس، ويكسبه ما يمكن أن يوصف به «النصّ الإلهي» .وعندئذ يصعب التمييز، عنده، بين ما يقال عن الكتاب وما يقال عن النصّ .فلا حدود بيّنة بين «الكتاب» و«الكتابة» و«النصّ» في قوله التالي مثلًا :«في الكتاب، في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب .وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحبك في علاقات متعدّدة، ومتنوّعة، مفتوحة كالفضاء .إنّه فنّ آخر من القول، وفنّ آخر للقول .فنّ في الكتابة، وفنّ في تكوين

النصّ .كأنّه نوع من فكر الكتابة يتبطّن نوعًا من كتابة الفكر .أو لنقل :إنّه، بوصفه نوعًا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة .إنّه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق» .[1160]ويتعدّى هذا الإفراغ مصطلح «كتاب القرآن» إلى الكتاب عامّة .فيصبح كلّ كتاب منحصرًا في محتواه بعيدًا من المادّة التي صُنع منها .ولذلك يعتقد أدونيس أنّ الكتاب، كلّ كتاب، «يخرج [...] من دفّتيْه .يتّسع إشعاعه. وبقدر ما يتسع يزداد قوّة، ونقاوة وصفاء».[1161]

ونفترض أنّ الصوفيين، الذين دعّم أدونيس تصوّره للكتاب بتصوّرهم، تفطّنوا إلى القضايا المفهوميّة المترتّبة عن تقريب الكتاب من النصّ، فلجأوا إلى البحث عن مخرج مفهومي من خلال تأويل ذلك البعد المادّي تأويلًا مجازيًّا يدعّم قداسة النصّ ويجرّد الحدث الإنساني، أي النسخ والطّبع، من كلّ قيمة .وهذا الافتراض يدعّمه قول أدونيس :«نقول، بتعبير آخر، وفقًا للتجربة الصوفيّة، إنّ حقائق الممكنات هي الحروف الكامنة في الحبر، والورق وما يكتب فيه انبساط النور الوجودي العامّ الذي تتعيّن فيه صور الموجودات، والكتابة هي سرّ الإظهار والإيجاد، والقلم هو الواسطة والآلة، والكاتب، بالمعنى الأصلي الحقّ، هو الله من حيث كونه موجدًا وبارئًا ومصوّرًا، له العلم الأوّلي، وله رؤية الممكنات .وهو كذلك الإنسان الكامل، بوصفه تجلّيًا له».[1162]

لم يكن أدونيس يهتمّ بهذا التصوّر المادّي للنصّ وبمشكلاته إلا لدوره في الإقناع بأهميّة النزعة الكتابيّة التي سيتّخذها قاعدة ارتكاز لتشكيل تصوّره للحداثة .وفي اعتماده على الحجّة الدينيّة في الإقناع بالنزعة الكتابيّة ، إحراج لخصومه من أنصار النزعة الشفاهيّة التي يرى، مع جابر عصفور، أنّها كرّست «ثقافة التخلّف».

وانسياقًا مع هذا التصوّر المادّي لـ«الكتابة»، تتبّع جابر عصفور، في سلسلة مقالات جُمّعت في كتابه غواية التراث، سيرورة المفهوم التاريخيّة منذ الزمن الذي كان المصطلح فيه يحيل على معنى «الخطّة الوظيفيّة في هيكل الدّولة»، إلى الزمن الذي أصبح المصطلح فيه يحيل على معنى «الإبداع الفنيّ».[1163]

وهو، في تتبّعه ذاك، يعرّج على التزاحم الثقافي بين النزعة الشفويّة والنزعة الكتابيّة موظّفًا تقابلًا إيحائيًّا بين صورتين رمزيّتين مادّيتين هما «اللسان» (رمز الإنشاد الشفوي) و«القلم» (رمز التدوين) .

وفي الثقافة العربيّة القديمة تتراسل، حسب ما يبيّن جابر عصفور في مقالاته، مصطلحات «الكتابة» و«الكتاب» و«القلم» معانيها وإيحاءاتها حتّى يصبح الواحد منها وكيلًا على الآخر نظرًا إلى التقائها في متصوّر «التدوين» الذي ينقل النص من حيّز المسموع إلى حيّز المقروء ومن دائرة تقبّل ضيّقة إلى دائرة أوسع، وهو ليس إلا صورة قديمة من صور «النشر» في زمننا .ففي منطق التحليل اكتسب القلم دلالة جديدة، فأصبح «علامة على الكتابة» [1164]بعدما كان «أداة الكتاب ووسيلة الكتابة» .[1165]بل أصبح «قرين الكتاب» [1166]في معناه العام .فليس «الإعلاء من شأن القلم»، عند القدامى، إلا «إعلاء من شأن الكتاب» .[1167]كما تحوّلت دلالته، شيئًا فشيئًا، من الدلالة على كلّ كتاب، مهما طال أو قصر ومهما تنوّع موضوعه، ليصبح علامة على «الكتاب الإبداعي» ذاته، إذ «جاوزت دلالة القلم الرسائل الديوانية إلى الرسائل الفكريّة، والتأملات الفلسفيّة، والترجمة عن الآداب الأجنبيّة».[1168]

وكما كان القلم رمزًا للكتابة والكتاب، كان الكتاب رمزًا للكتابة .إذ لم يعد مجرّد «وعاء مُلِئ علمًا، فيما يقول الجاحظ، وظَرفٍ حُشي ظُرْفا»، بل غدا «شعارًا لفكر إنساني [...] ويعني ذلك أنّ دلالة «الكتاب» المقصودة [...] تشير إلى كتاب قد أخذ من طرف الفلسفة، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة، وأشرك بين علم الكتاب والسنّة وبين وجدان الحاسّة وإحساس الغريزة، وبين علوم الهند وميراث الفرس وفلسفة اليونان [...] ما يمثّل عهدًا جديدًا من المعرفة، ووعيًا أجدّ بالكتاب» .[1169]إنّ الكتاب، وفق هذا الإيحاء، أصبح مرادفًا لمضمونه («الكتابة») .إذ لا اختلاف، هنا، بين الحديث عن هذا «الكتاب النموذج» و«النصّ النموذج» .فلا فصل بين الكتاب وما يحتويه، أو بين الحامل والمحمول .وكلّ دفاع عن الكتاب هو دفاع عن الكتابة ذاتها .وفي هذا الإطار ينزّل جابر عصفور دفاع الجاحظ عن الكتابة والكتاب دون تفريق .[1170]وما من كتاب (أو كتابة) قادر على تحقيق هذه الوظيفة دون أن يكون «منسوخًا» أو «منشورًا» .فلا فائدة في كتاب، أو كتابة، لا يصل إلى أيدي القرّاء.

إنّ الحاصل من كلام كلّ من أدونيس وجابر عصفور هو أنّ «النّصّ» و«الكتاب» و«الكتابة» و«القلم» و«التدوين»، في الثقافة العربيّة القديمة، هي مصطلحات ذات دلالات متجاوبة، بل متقاربة إلى حدّ الانصهار .وهو ما ساهم في ترسيخ ذلك التصوّر المادّي للنصّ في

الثقافة العربيّة الحديثة .وسيكون لهذا التصوّر انعكاسات سلبيّة على متصوّرَي «الإبداع» و«القيمة»، أقلّها ذلك الوهم الذي يجعل «النشرَ» شهادةَ «الأهليّة»، الأدبيّة أو النقديّة.

وكما لم تخف عن المدقّق الأسباب الحقيقيّة الكامنة وراء ذلك الانصهار المفهومي، لا يجب أن تخفى عنه انعكاساته السلبيّة على الجهاز المصطلحي الحداثي .فالانصهار المفهومي ليس إلا قضيّة عويصة أخرى تنضاف إلى القضايا المصطلحيّة النقديّة العربيّة المعاصرة، لأنّه لا يواكب الشروط التاريخيّة المتجسّدة في التطوّر التقني، ولا يراعي التحوّلات الإيبيستيمولوجيّة المتمثّلة بالحركة المفهوميّة في العصر الحديث .وفي إطار مسألتنا هذه، يساهم فيه غموضُ متصوّريْ «كتاب (أو أثر)» و«نصّ إبداعي» كما حاولت النّظريات النقديّة الحديثة ضبطهما .كما قد يساهم فيه انفلات عمليّة التقييم الإبداعي واختراق مؤسسات النشر الرّبحيّة لها .[1171]فالمفترض أن يكون «النشر الورقي» مظهرًا من مظاهر الاعتراف بجودة المنتوج الإبداعي بناء على معرفة نقديّة محكّمة، وتترجم تلك الجودة ماديّا بتثمين العمل نقديًا .فـ«القاعدة العامّة أن يُعرض المخطوط على لجنة قراءة، تتنوّع بحسب دور النّشر، تضع لكلّ نصّ علامات قراءة، وعلى هذه العلامات يبني النّاشر قراره .من هذه الزاوية يمكن وصف العلاقة بين المؤلّف والنّاشر بأنّها علاقة تقويم في الأساس».[1172]

وبناء على هذه القاعدة العامّة تتشكّل للقارئ «ثقة» في المنتوج المقروء، فيطمئنّ إلى ما توصّلت إليه مؤسسة النشر من تقييم دفعها إلى طبع الكتاب، مختصرةً طريقه النقديّة بتخليصه من مرحلتها الأولى المتمثلة بفرز النصوص الجيّدة من الرديئة .ومن ناحية أخرى، يفترض أيضًا أنّه لا نشر لمنتوج إبداعي يقلّ حجمه عن عدد معيّن من الصفحات هو محلّ إجماع بين كلّ الناشرين والهيئات الحكوميّة المشرفة على هذا الشأن .غير أنّ الواقع هو أنّ عمليّة النشر فوضويّة، لا تخضع لضوابط ماديّة علميّة متفق عليها وطنيًا أو عالميًّا في تعريفات «الكتاب»، فاختلفت نتيجة لذلك متصوّرات الكتاب من دولة إلى أخرى .[1173]كما أنّها عمليّة لا تراعي ضوابط العمليّة الإبداعيّة، فتنشر كلّ نصّ يدّعي الإبداع بدوافع ربحيّة، فاختلطت بذلك متصوّرات «النصّ الإبداعي» عند القرّاء وتبخّرت معالم «الإبداعيّة» الحقيقيّة وتلاشت مقاييس الجودة العلميّة.

ولهذا السبب كان أدونيس يحذّر من «فوضى كتابيّة» في العالم العربي، تتجلّى في كثرة «المنتوج» وقلّة القيمة .وهذه الفوضى ساهم فيها، كما يعتقد أدونيس، «النشر العشوائي» و«النقد

الثابت» .فالسّائد، في الثقافة الأدبيّة العربيّة المعاصرة، أنّ «كلّ مجموعة شعريّة مطبوعة، بل كلّ قصيدة منشورة تُعدّ سلفًا، شعرًا .وفي هذا يكمن جانب كبير من عوامل التخبّط والفوضى في النقد، فهمًا وتقويمًا .إنّ عدم التوكيد على هذا المبدإ هو الذي أدّى إلى هذا الركام الهائل من الدراسات الشعريّة التي لا قيمة لها، حول «شعر» ليس شعرًا» .[1174]ويؤكّد أدونيس هيمنة هذا الوهم السائد، مشيرًا إلى أسبابه الحقيقيّة، محمّلًا نقّاد الأدب المسؤوليّة، فيقول :«صحيح أنّ في العالم العربي، اليوم، فوضى كتابيّة [...] .وصحيح أنّ هناك جهلًا بجماليّة اللغة الشعريّة العربيّة، وبتاريخ هذه الجمالية .[...] والمؤسف أنّ النقد الذي أشرت إليه، قلّما يرى الجريان نفسه، والحركة، والصفاء. وأميل إلى القول إنّه هو نفسه جزء من العكر، ومن الزّبد».[1175]

ولمّا كانت فوضى الكتابة- التي تسبّبت فيها فوضى النّشر وتخاذل النقد- مستشرية، وكانت تحدّيات القراءة جرّاء ذلك كبيرة، بحث كلّ قارئ عن معيار به يفرز الغثّ من السمين والجيّد من الرديء .فركن جابر عصفور، مثلًا، إلى معيار «المتعة»، الذي تشكّل من خبرته النقديّة الطويلة، عند انتقائه النصوص الشعريّة التي يكتب عنها .وكأنّه يقرأ الكثير ولكنّه لا يكتب إلا عن «القليل الجيّد» من أمثال نصوص صلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمود درويش .وقد عبّر عن ذلك التحدّي وصرّح بمعياره النقدي في اختيار النصوص الجيّدة، في مقدّمة كتابه عوالم شعريّة معاصرة.[1176]

ومن الانعكاسات السلبيّة الأخرى لمطابقة النصوص الإبداعيّة للكتب المنشورة، ذلك الوهم الآخر الذي كان نتيجة للوهم الأوّل وشاع بين من يدّعون الإبداع، ومفاده أنّ حسن العناية بصناعة الكتاب المعدّ للنشر يساهم في تشكيل الأدبيّة المأمولة للنصّ ولصاحبه .إذ لمّا كانت عمليّة النشر متسيّبة، فإنّ مجال التناظر والتباري بين المبدعين انتقل إلى حسن «العرض التجاري» وبراعة «التسويق»، قبل التباري في القدرة على «الخلق» والكفاءة في «التشكيل الفنّي» .وهذه القضيّة ستمثّل العنصر الموالي من عناصر التصوّر المادّي للنصّ وإشكالياته.

2- الصناعة الإبداعيّة والبحث عن «الأدبيّة»

عادة ما تُعالَج قضيّة الصناعة التقنيّة للنصّ الإبداعي ضمن ما يسمّى «قناة الاتصال الأدبي» .[1177]ولئن كانت قناة الاتصال الأدبي متشعّبة المسارب ومتشابكة الأطراف، فإنّ الذي يهمّنا

منها، في هذا الموضع، هو المرحلة التي تسبق صدور الكتاب .ويؤدي المبدع في هذه المرحلة دورًا مزدوجًا أصبح دالًا وهامًّا :فهو من ناحية يتولّى «صناعة الإبداع»، إذ يكتب النصّ ويراجعه ويصحّحه وقد يضيف إليه أثناء التصحيح .وهو من ناحية ثانية، قد يتدخّل في «صناعة الكتاب» كأن يختار الحجم ولوحة الغلاف الخارجيّة واللوحات الداخليّة، والألوان المعتمدة في الغلاف، ويحرص على اختيار مقدِّم للكتاب معروف بسمعته العلميّة، وانتخاب تقاريض دعائيّة تُثبت على غلاف الكتاب الخلفي .إنّه بتعبير آخر، أصبح يهتمّ بما هو تجاري في الكتاب إلى جانب اهتمامه بمحتوى الكتاب.

والمبدع، في كلا الدورين، يبحث عن «أدبيّة» مأمولة هي في علاقة بالكتاب كمتصوّر ماديّ للنصّ:

- ففي مرحلة «الصناعة الإبداعيّة» التي تكتمل بالمراجعة والتصحيح، والتي تسمّى في النقد التكويني «مرحلة ما قبل الطباعة»، لا يقطع المبدع مع الكتابة قطعًا كليًّا .وتاريخ «النصّ النهائي /النصّ المكتمل» لا يبدأ إلا مع عبارة «صالح للطباعة» التي ينهي بها المؤلّف عمليّة الطباعة التجريبيّة والتصحيح .وحتّى بعد طباعة الكتاب رسميًّا، لا يمكن أن نعتبر النصّ في حالته الأخيرة .«فقد تعاد طبعاته مرّات عديدة في حياة الكاتب، ممّا يمنح هذا الأخير فرصة إدخال تعديلات فيه من خلال طبعات تجريبيّة جديدة مصحّحة، وقد تكون هذه التعديلات مهمّة».[1178]

وإذا كانت أدبيّة النصّ لا تُقاس، عمليًّا، إلا مع «النصّ النهائي» الذي تحتويه طبعة الكتاب الأخيرة في حياة الكاتب، فإنّ المحاولات السّابقة لذلك النصّ النهائي، منذ مرحلة التخطيط إلى التنقيح الأخير، ليست إلا تشكيلًا متغيّرًا لأدبيّته النهائيّة .وبالمثل فإنّ «الصياغة النهائيّة للنصّ» هي نتيجة عمل وحصيلة اختيار بين ممكنات .[1179]فمع كلّ تغيير وتنقيح وتصحيح هناك مرور من مستوى في الأدبيّة إلى مستوى آخر .والمستويات الأدبيّة المتفاوتة بين النصوص المخطوطة تسمّيها ريموند دوبريه- جونيت(Raymonde Debray – Genette) ، في كتابها تحوّلات القصّ (Métamorphoses du Récit)، «شعريّة الكتابة»، على اعتبار أنّ الكتابة هي التأليف.

وللاعتراف بشعريّة الكتابة، كما تطرحها ريموند دوبريه- جونيت، تداعيات افتراضيّة مهمّة ستطال مفهوم «النصّ» ذاته .فقد حدّدت الباحثة مفهوم النصّ، بناء على هذه الشعريّة التي

تتجاوز تصوّر رولان بارت للنصّ المغلق .فالنصّ، عندها، نتاج تاريخي للكتابة التي تمّ تنظيمها وفق «غائيّة ما».[1180]

وإذا كان النصّ نتاجًا تاريخيًّا للكتابة، وكانت له بدوره شعريّته الخاصّة التي هي بالضرورة نتاج تاريخيّ لشعريّة الكتابة، وكان «النصّ» لا يعرف بكونه «نصًّا نهائيًّا» إلا بصدوره في كتاب مطبوع، فإنّ الكتاب يصبح معادلًا رمزيًا للنصّ النهائي ولشعريّته .وقد أدّى هذا الارتباط بين النصّ في اكتماله الإبداعي وبين الكتاب المطبوع، إلى إقامة تقابل بين «الكتاب»، الذي يرمز إلى «شعريّة النصّ»، و«المسوّدات» التي ترمز إلى «شعريّة الكتابة» .ويكمن خطر التقابل بينهما في ما يتركه من اعتقاد بأفضليّة «النهائي» على «المشروع» .ورغم تنبيهات بعض النقّاد إلى خطورة التفضيل بين «المسوّدة»، كرمز لشعريّة غير مكتملة أو شعريّة من درجة وضيعة، و«الكتاب»، كرمز لشعريّة مكتملة أو شعريّة رفيعة، ورغم دعوتهم إلى التخلّي عن النّظرة «الغائيّة»، التي تربط بين النص والمسوّدة، ورغم إلحاحهم على ضرورة اعتبار «المسوّدات» أفضية أخرى لشعريّات متنوّعة ومغايرة[1181]، فإنّ الكثير من محاولات النقد التكويني تنطلق من تصوّر «تسلسلي للنتاج الفنّي». وهذا التصوّر يحصر قيمة المسوّدات «في أنّها تسبق وتوضّح نتاجًا عبقريًّا لاحقًا تفرض التقاليد اعتباره بمنزلة نظام» .[1182]

والتراتب التفاضلي بين الكتاب المنشور والمسوّدات أصبح ضرورة منهجيّة يعتمدها شقّ كبير من باحثي النقد التكويني، لأنّها أصبحت مسألة حاسمة في تحديد مفاهيم مصطلحات نقديّة جوهريّة كـ«الأدبيّة»، مثلًا؛ فإذا كان اعتبار «المسوّدات»، المعدّلة أو المتروكة، أفضية أخرى لشعريات مغايرة يُشرِّع نشرها تحت مسمّى «الآثار الكاملة» جنبًا إلى جنب مع النصوص المنشورة سلفًا في حياة المؤلف، فإنّ حدود هذه «الآثار» تغدو غير مضبوطة، كما أنّ حدود «الأدبيّة» تصبح غير مضبوطة .فـ«مع مفهوم الآثار الكاملة [...] ندخل بطريقة ما في الحداثة الأدبيّة، ولكنّنا نصطدم عند دخولنا بسلسلة من المسائل العمليّة والنّظريّة التي يضاعف من تعقيدها أنّها تبدو مفروغا منها» .[1183]ومن بين أعقد تلك المسائل مسألة «القيمة الفنيّة» التي تتعقّد بانطماس حدود الأدبيّة في نصوص المؤلّف .ففي العادة، توكل هذه المسألة (مسألة التقييم الفنّي للنصوص) إلى المؤلّف الذي يفرز، بناء على قصده من كتاباته، بين النصوص الأدبيّة الحقيقيّة والنصوص غير الأدبيّة .أمّا في

حالة وفاته، وانعدام المقاصد الظاهرة ممّا تركه مخطوطًا، فإنّ معيار الأدبيّة يضيع، ويصبح اسم المؤلف المشرّعَ الوحيدَ للنشر .[1184]

ورغم قِدَمِ هذه القضيّة في النقد العربي وامتدادها في أعماق التاريخ الأدبي إلى المرحلة التي مثّل «التحكيك» فيها ظاهرة فنيّة ضروريّة للاطمئنان على «جماليّة النصّ»، فإنّ النقاد العرب المعاصرين لم يقدّموا في هذا الموضوع شيئًا ذا بال .فقد تغاضى أدونيس وجابر عصفور عن دراسة هذا الدور في كتابات المبدعين العرب .فالذي لاحظناه، عندهما، هو إشاراتهما، هنا وهناك، إلى «قضايا نشر الكتب الإبداعيّة» أو «عناية الكاتب بكتابه المعدّ للنشر»، دون الخوض في «تكوّن الأثر» حين يكون الكاتب مباشرًا لمسوّدة نصّه، متردّدًا بين إثبات جملة وحذفها، أو زيادة كلمة والاستغناء عنها، أو تعديل فكرة وتصحيح معلومة ...ويردّ كثيرون هذا التغاضي عن مرحلة «تكوّن الأثر» إلى «قيمة النصّ الإبداعي» فيها .إذ إنّ النصّ الذي لم يكتمل بعد ليس سوى مشروع قيمته في اكتماله بالنشر .والمخطوط، الذي يحتوي النصّ الأصلي، هو في اعتقاد الكثيرين لا يمثّل «نسخة فنيّة للكتاب العتيد بل أقلّ من ذلك» .[1185]

ولا يبدو لنا أنّ أدونيس وجابر عصفور يحيدان عن هذا الاعتقاد .فلا يمكن أن نتعلّل بعدم توفّر النصوص المخطوطة لهذين الناقدين وهما يعرفان الكثير ممّن كتبا عنهم معرفة شخصيّة تخوّل لهما الاطّلاع على الأشكال الجنينيّة للنصوص المقروءة، كما تخوّل لهما تبيّن درجة العدول الإبداعي فيها بمقارنة المنشور بالمخطوط .[1186]وحتّى الإشارات «التكوينيّة» التي نجدها عند جابر عصفور وهو يحلّل بعض نصوص أمل دنقل، لا ترقى إلى ما هفا إليه منظّرو «النقد التكويني» في الغرب[1187]، إذ لم تتعدّ اللمحات السريعة، التي تكشف عن رغبة الشاعر في مجاراة شاعر آخر هو صلاح عبد الصبور، إلى الكشف عن ذلك التفاعل الطّريف بين «التكوّن الخارجي للنصّ» (Exogenèse)و«التكوّن الدّاخلي» .(Endogenèse) وقد يكون موقف الشاعر ممّا تخلّى عنه من أعماله مؤثّرًا في موقف النّاقد الذي لم يتّخذ المتروك وثيقة للدراسة النشوئيّة .لذلك لم يبق له من قيمة، عنده، إلا في كونه حافزًا للشاعر على تجاوز البسيط إلى المَرْضي .وهذا أمر نلمحه بيسر في إشارته إلى قصيدة «الحبّ الذي ولد ميتًا» لأمل دنقل.[1188]

ومن ناحية أخرى، كان جابر عصفور على بيّنة من التنقيحات التي يجريها أدونيس على نصوصه الإبداعيّة عند طباعتها مرّة أخرى، ولكنّنا لا نجد النّاقد يثير هذه المسألة عند قراءته لنصوص أدونيس، أو يشير إليها .وإذا كان غياب الظّاهرة عن كتابات جابر عصفور لا يثبت عدم وعيه بها كقضيّة من القضايا النقديّة الهامّة، أو يؤكّد تأكيدًا راسخًا أفضليّة النصّ النّهائي المنشور على النصّ الأصلي المخطوط عنده، فإنّ تنكّر أدونيس لبعض منشوراته، بله بعض مخطوطاته، ينفي كلّ شكّ في تفضيله للمنشور في طبعات متأخرة تحت عبارة «صياغة نهائيّة»[1189]، على المخطوط أو المنشور في طبعات قابلة للتعديل .ففي تمهيده للطبعة الرّابعة من «الأعمال الشعريّة الكاملة» يبرّر أدونيس تنكّره لبعض النصوص الواردة في طبعات سابقة بكونها لا تعبّر عن بنيته العميقة.[1190]

لا «أدبيّة» عند المبدعين والنقاد العرب المعاصرين، إذًا، إلا لما رضي عنه المؤلّف رضاء لا تعديل بعده .ولا «شعريّة» إلا للنصّ المكتمل اكتمالًا نهائيّا.

- أمّا في طور «صناعة الكتاب» فيبدو الحرصُ على إخراج الأثر إخراجًا فنّيًا متميّزًا، والاهتمام المبالغ بشكله الخارجي، ديدنَ مبدعين كبار من أمثال يوسف الخال الذي وصفه أدونيس بقوله :«لم يكن يوسف الخال يبدع القصيدة وحدها، وإنّما كان أيضًا يبدع وضعها في كتاب، ويبدع الكتاب .ومعظم الكتب التي أصدرها عن دار مجلّة شعر، كانت بالنسبة إليه نوعًا من العيد .كيف كان يختار الورق، والقياس والخطّ والحروف، والبياض، والغلاف ـ الغلاف خصوصًا :عتبة الكتاب .لم يكن هذا كلّه يكشف عن ذوق رفيع وحسب، وإنّما كان يكشف كذلك عن ولع رفيع بالكتاب، وتمجيد رفيع لفكرة الكتاب .ولا تزال بعض الكتب التي نشرها تُعدُّ بين أجمل الكتب التي صدرت بالعربيّة منذ نشوء مجلّة شعر».[1191]

ومن أشكال ذلك الحرص والاهتمام، أيضًا، بحث المبدعين المتواصل عن صنّاع كتب جيّدين لا يثقون في قدرتهم على صناعة الكتاب صناعة فنّيّة وتقنيّة جيّدة فحسب، بل يأملون في أن يتسامحوا مع تدخّلاتهم التقنيّة، فيتركون لهم حريّة اختيار المنسّق الفنّي للكتاب أو اختيار القطع الذي سيظهر عليه ...إلخ .فليس تغيير المبدعين لدور النشر التي يتعاملون معها، وإن كانت مشهورة، بأخرى تتميّز بحرفيّة تجاريّة أكبر في صنع الكتاب مجرّد بحث عن مردود مالي أوفر، بقدر ما هو بحث عن غاية أبعد دلالة .وهي غاية تتجسّد في رغبة المبدع في إضفاء «قيمة إبداعيّة عالية» على

النصّ، وإن كان لا يستحقّها، يستمدّها من «إخراجه الفني الجميل»، حتّى لكأنّ التشكيل المادّي للكتاب أصبح «عتبة» لقيمته الإبداعيّة، أو هو على أقلّ تقدير محاولة لإيهام المتقبّل بأنّ «جمال الشكل» يعكس «جمال المحتوى» .وقد أومأ جابر عصفور إلى مثل هذا الأمر حين تحدّث عن ديوان أقول لكم لصلاح عبد الصبور، وهو ديوان طبع مرتين.[1192]

فماذا يكون هذا الحرص على صناعة الأثر صناعة تشكيليّة جيّدة، إن لم يكن بحثًا عن «قيمة» لم يحقّقها محتوى الأثر؟ ألم يكن صلاح عبد الصبور واعيًا بالتفاوت القيمي بين ديوانه الثاني أقول لكم وديوانه الأوّل الناس في بلادي، ومع ذلك اعتنى عناية خاصّة بصناعة الديوان الثاني؟ يقول جابر عصفور كاشفًا عن ذلك التفاوت من خلال ما ورد في عتبات الأثر :«ولم يتولّ أحد الأصدقاء كتابة شيء على الغلاف الأخير للديوان» .[1193]ويقول في مقال «الفرحة المنقوصة واستقبال ديوان (أقول لكم)»[1194]، كاشفًا عن خيبة أمل النقاد من انتكاسة التجربة الجديدة مقارنة بالتجربة الأولى :«لم يستقبل ديوان (أقول لكم) بالحفاوة نفسها التي استُقبل بها ديوان (الناس في بلادي)» .[1195]وأورد جابر عصفور، في هذا المقال، الكثير من عيوب هذا الديوان التي رصدها النقاد من أمثال لويس عوض وفؤاد دوارة وأحمد عبّاس صالح.

ما بين الوعي بتهافت التجربة الشعريّة والحرص على صناعة الأثر صناعة تقنيّة متميّزة تتربّع إشكاليّة التصوّر المادّي للنصّ في تناولنا .وقد توصّلنا إلى أنّ أخطر ما في تلك الإشكالية هو جمعها بين مدخلين للإبداعيّة :مدخل النصّ كإبداع لغوي فنّي، ومدخل الأثر ككتاب ورقي .ولكن، هل يعتبر أدونيس وجابر عصفور، فعلًا، أنّ صناعة الأثر (ماديّا) هي جزء من صناعة الأدبيّة؟ هل يؤمنان بأنّ جمال الأثر المحسوس امتدادٌ، أو عتبة، لجماليّة النصّ اللغوي المقروء فيقرّان بضرورة «التناسب القيمي» بين الشكل والمحتوى؟ وبعبارة أخرى، هل يقرّان بـ«تشييء» أدبيّة النصّ؟ أم أنّ أدبيّة النصّ معزولة عن الشكل المادّي الذي يظهر فيه ذلك النصّ فيتساوى عندهما النصّ الشفوي والنصّ المكتوب، النصّ المخطوط والنصّ المنشور، الكتاب الجميل شكلًا والأثر المجرّد من الجمال الشكلي الخارجي..؟

نعتقد أنّ أجوبة هذه الأسئلة لا تتحقّق إلا بتقصّي الإطار النّظري العام الذي يستوعبها. ونقصد به تلك المنظومة المتلاحمة من الإجراءات التي يتلازم فيها «التأليف» و«القراءة المحكمة» و«اختيار الشكل الفنّي المناسب للنصّ» و«النشر»، وهي الإجراءات التي سمّاها روبير إسكربيت

«فعل النشر» .(Acte de Publication).[1196] وهذه المنظومة هي الوحيدة التي تبرّر، في ما نرى، «التناسب القيمي» بين الشكل والمضمون .فهل تحضر هذه المنظومة وما تختزنه من دلالات جماليّة في كتابات أدونيس وجابر عصفور؟

ليس هناك أجوبة مباشرة عن هذه الأسئلة الفرعيّة أو عن السؤال الجامع في كتابات أدونيس وجابر عصفور التي اطلعنا عليها .ولكنّنا يمكن أن نتأوّل أجوبة عنها من خلال ما أورده جابر عصفور حول قضيّتَيْن نقديتين قديمتين هما :«تعليق المعلّقات» و«الاعتراف بالشاعر».[1197] وتأويلنا لا بدّ أن يتجاوز «الحقيقي»، في المقالين، إلى «الرمزي»، و«التاريخي الآني» إلى «المطلق»، من خلال التقريب بين مصطلحات القديم ومصطلحات المعاصر، وتجاوز عقبة الزمن لمقايسة الحاضر على الماضي .وسندنا المنطقي، في ذلك، هو أنّ استحضار جابر عصفور لقضايا نقديّة قديمة (كالتعليق)، هي محلّ خلاف، لا بدّ أن يكون مدفوعًا بهاجس معاصر.

وبالعودة إلى المقالين نراهما يشتركان في موضوع واحد هو :التلازم بين «تبريز» المبدعين و«إبراز» الإبداع .فلا قيمة لإبداع دون أن يكون معلنًا مشهورًا، ولا اعتراف بمبدع دون أن يظهر إبداعه ويشهره .و«التعليق» هو شكل من أشكال «الإعلان» و«الإشهار» .إذ «المعلّقة لا تقترن بمعنى النفاسة التي تصلها بتقاليد صيانة الحكمة في خزائن الملوك فحسب، بل تقترن في الوقت نفسه بتقاليد الإعلان والإشهار بالتعليق على جدران القصور والمعابد والكعبة على السواء».[1198]

«التعليق»، إذًا، هو «تدوين على الرقاع[1199]» و«نشر» بين العامّة، وانتقال بالنصّ من الطور الشفوي إلى الطور الكتابي، ومن مكنون الصدر إلى مكتوب السطر، «من مشافهة الإرسال والاستقبال إلى الحضور الكتابي للخطّ والقراءة» .[1200]والنشر، في نسخته القديمة (أي التعليق)، مشروط بـ«التميّز الإبداعي» .فالتراث الأدبي، العربي وغير العربي، ينقل عن الملوك أنّهم كانوا يأمرون بحفظ القصائد وتعليقها «إعلانًا عن التميّز الإبداعي» .[1201]من ذلك «أنّ ملحمة جلجامش قد كتبت بأمر الملك أشور بن بعل، ووضعت في قصره، ونبّه على هذا في تذييل لوحاته التي ختمها بخاتمة» .[1202]ومن ذلك، أيضًا، نسْخُ كتاب «كليلة ودمنة» ونقله من طور «الخفاء»، في خزائن الفرس، إلى طور «التجلي» (النشر للعموم)، في كتب العرب «الذين أضافوا إليه ما يزيد من نفاسته الظاهرة المعلنة، والباطنة المستورة في الوقت نفسه» .[1203]وغير هذا كثير.

إنّ هذه الحجج التي يعرضها جابر عصفور في مقال «تعليق المعلقات»، تثبت العلاقة العضويّة بين «التقييم /الاعتراف بالشاعر» (الذي يتولاّه صفوة من الناس، هم- كما تذكره النماذج الفارطة- الملوك الذين يدركون منابع الحكمة فيجوّزون تعميمها) و«التعليق/التدوين والنشر» (الذي هو «تتويج» للنصّ المبتكر و«تشريف») .غير أنّ «الإشهار» أشكال متفاوتة بتفاوت «مراتب الإبداعيّة»، وله «شروط» .وأرقى أشكال التعليق عند العرب ما تجسّدت فيه «المذهّبات».

والمذهّبات هي أرقى النصوص الشعريّة في سلّم التراتب الإبداعي عند العرب .سمّيت بذلك لأنّها كتبت بالذهب على القُباطي المُدرَجة، «وهي ثياب رقاق من كتان مصر، ناصعة البياض، لا تشفّ، ناعمة، ملساء، نفيسة، [...] معلّقة كالصحائف المنسدلة، معطرة بالمسك والعنبر، فوق أركان الكعبة ليراها جمع الحجيج» .[1204]فليس «التذهيب»، من هذه الناحية، إلا اعترافًا بأفضليّة القصيدة على غيرها وتشريفًا لها «لأنّها خرجت على المألوف، وأُبدعت على غير مثال» .[1205]وعندئذ، يغدو الشكل الفريد عنوانًا للمحتوى الفريد، وأمارة على تميّزه .[1206]والتذهيب، من ناحية أخرى يشير إليها جابر عصفور، رمز للانتقال من «الوجود الشفاهي إلى الحضور الكتابي»، أي رمز للانتقال من «المسوّدة» إلى «الكتاب» في شكل يناسبه قيمة ويليق بمرتبته الحقيقيّة.[1207]

وعند هذا المستوى يمكن أن تتجاوب مصطلحات القديم ومصطلحات الحديث لتجاوب متصوّراتها .فيستدعي مصطلح «التّعليق» مصطلح «النشر» لاشتراكهما في متصوّرات «الإظهار» و«الإعلان» و«الإشهار»، وتستدعي «القُباطي المدرجة» الشكل المعاصر للرقاع، أي «ورق الطباعة الرفيع» لاشتراكهما في صفات «البياض» و«النفاسة» و«النعومة»، كما يستدعي «التذهيب» مصطلح «الإخراج الفنّي الجميل» لاشتراكهما في «التعبير عن القيمة» و«القدرة على التأثير في المتقبّل ولفت انتباهه» .

وإذا كان «التعليق» رمزًا لـ «النشر» و«التدوين»، وكان «التذهيب» رمزًا تاريخيًّا لـ«الإخراج الفنّي الجميل» الذي يتشكّل فيه الأثر الإبداعي حديثًا، سيكون جمال الشكل الخارجي للأثر الأدبي المطبوع عنوانًا لفرادة النصّ .غير أنّ قرار «الإعلان» و«النشر» واختيارَ طبيعة الشكل، في الأعراف الأدبيّة القديمة، أمران موكولان إلى غير المبدع .كما أنّ تقييم النصّ والاعتراف بأدبيّته وتميّزه أمران موكولان بدورهما إلى غير صاحبه .وهذان الإجراءان، الاعتراف

بقيمة النصّ والتأشير بالنشر، مهمّان بدورهما في النظريات النقديّة الحديثة كنظريّة «النقد التكويني» و«نظريّة النقد الاجتماعيّ».

والأطراف المسؤولة عن هذين الإجراءين هي :«الناشر»، وما يطلق عليه حديثًا «لجنة القراءة» (التي تتكوّن عادة من خبراء معتمدين لدى دار النشر، وغالبًا ما يكونون من أرباب القلم المتعاملين مع الدار)[1208]، ومهمّة اللجنة الأساسيّة هي «التقييم» و«التأشير بالنشر» بناء على معايير إبداعيّة معلومة، ومهمّة الناشر هي الطباعة والتوزيع .[1209]ويجد الناشر، في عصور التعليق، عديلًا له هو «القيّم على التعليق على الكعبة» (وتجمع الدراسات على أنّه عبد المطلب بن عبد مناف)، كما تجد «لجان القراءة» عديلًا لها (وهذا العديل هو في الغالب السامع، ولكن تمثّله، رسميًّا، «أندية قريش») .وسواء كانت تلك «اللجان» تتكوّن من فرد أو من مجموعة أفراد، فإنّ رأيها فاصل.

وفي إطار هذه الرؤية ينزّل جابر عصفور، وهو يستعرض نموذجًا قديمًا للاعتراف بالشاعر، «سيرة عنترة» المنسوبة إلى «الأصمعي» .وإذا كان عرض هذا النموذج المشكوك فيه يهفو، في ظاهره، إلى إقناع القارئ بأنّه من شروط الاعتراف بإبداعيّة المبدع «التميّز على الآخرين» و«الالتزام بمنظومة القيم الجماعيّة»، فإنّنا نعتقد أنّه عرض رمزي لمراحل الاعتراف بالمبدع (أو الكتاب) في عصرنا، ويختزل قضيّة «النشر» في زمننا .

إنّ الاستناد إلى القرائن المضمّنة في كتابات أدونيس وجابر عصفور، لا يدع مجالًا للشكّ في أنّ الناقدين يستبطنان خلفيّة جماليّة توجّه تصوّرهما المادّي للنصّ الإبداعي، وتمحو الفواصل بين «شكل» الأثر و«محتواه» .ولئن كنا قادرين على إرجاع هذه الرؤية، عندهما، إلى مصادر متنوّعة، فإنّنا نعتقد أنّ تجربتهما العمليّة في النشر ساعدتهما على بلورة جزء هام من تلك الرؤية. غير أنّ هذا الوعي بـ«التناسب القيمي» بين شكل الأثر ومحتواه لا يمثّل، عندهما كما غيرهما من النقاد العرب[1210]، معيارًا نقديًّا قارًّا .ولعلّ كثرة مزالق هذا المعيار القيمي هي التي دفعتهما إلى التخلّي عنه، وإقصائه من المنظومة الجمالية العربيّة المعاصرة.[1211]

ثانيًا: التصوّر السيميائي لمصطلح «نصّ»:

النصّ علامة/ العلامة نصًّا

هل يمكن للنصّ أن يخترق أسوار «اللغة»، منطوقةً أو مكتوبةً، إلى كلّ علامة رمزيّة قابلة للتأويل؟ إنّ الخوض في جواب هذا السؤال لا بدّ أنّ يردّنا إلى مسألتين هامّتين تعتبران سببين أساسيين في تشكيل هذا التصوّر :الأولى هي قابليّة مصطلح «نصّ» لـ«الحركيّة» حتّى يستغرق مفهوم العلامة، أو يلتقي بها مرادفًا .أمّا الثانية فهي قدرة «العلامة» على «مشاكلة» متصوّر النصّ و«معاوضته» للتعبير عمّا يراد منه .فلا رسوخ للنصّ علامةً وللعلامة نصًّا إلا بقبول أحد المصطلحين التماهي مع الآخر .وللتماهي قوانين اصطلاحيّة وسيرورة تاريخيّة .فلا يمكن لمصطلح أن يتماهى مع الآخر دون «إفراغ دلالي» و«إعادة شحن» .ولم يكن أدونيس ولا جابر عصفور أوّل من أجرى هذه العمليّة المصطلحيّة، وإنّما هما مشاركان مشاركة بسيطة، فيها من التأثّر بالسّابق والمزامن أكثر ممّا فيها من التأثير.

1- حركيّة المصطلح واستغراقه لمتصوّر «العلامة» في المدوّنة

أ- في مرونة المصطلح

تردّ هذه المسألة إلى قضيّة مصطلحيّة مركزيّة تتمثّل بـ«هشاشة» المصطلحات الفنيّة المولّدة، ونقص مناعتها تجاه «غزو» المتصوّرات الدّخيلة .فالذي أثبتته الأعراف الاصطلاحيّة هو أنّ المصطلحات «المرنة» وذات القابليّة لأن يُعدلَ بها عن متصوّرات موادّها اللغويّة الأصول إلى متصوّرات جديدة اقتضتها الشروط الاجتماعيّة والعلميّة المتحوّلة، لا بدّ أن تطرأ عليها، في كلّ مرّة، متصوّرات جديدة تزاحم السّابقة حتّى تجاورها، عاقدة معها روابط دلاليّة متينة، أو تحلّ محلّها .وهذه المصطلحات ليست من الحصانة والانغلاق ما يجعلها متمكّنة، ثابتة، صامدة أمام عوامل التغيير ومؤثّرات الحركة.

ومصطلح «نصّ»، كمعظم المصطلحات الفنيّة، أظهر من المرونة والقدرة على الانفتاح ما جعله كثير الحركة، غير مستقرّ على متصوّر واحد .ومرونته، في ما نرى، متأتية، في الأصل، من «قلق» المتصوّرات الأصول لمادّته اللغويّة، وتنافرها حتّى لا ارتباط بينها .وقد تأكّدت مرونته تلك من عدم الاتفاق، منذ توليده، على تعريف له جامع مانع .فالذي تورده المعاجم اللغويّة القديمة هو أنّ «النّون والصّاد أصْلٌ صحيحٌ يدلُّ على رَفْعٍ وارتفاعٍ وانتهاءٍ في الشيءِ» .[1212]ولهذه اللفظة دلالات

معجميّة أخرى درجت في كلام القدامى وأشعارهم، ويورد الجاحظ نتفًا منها .كقول الزبير :«يكْفِينَا منْ خَضْمِكُمْ القَضْمَ ومنْ نَصِّكُمْ العَنَقَ» .[1213]وقول الرّاجز] :الرجز[

طالَ علَيْهِنَّ تَكاليفُ السُّرَى

والنَّصُّ في حِينِ الهَجيرِ والضُّحى[1214].

فمعنى «النصّ» في هذين القولين هو «السيرُ الشديدُ» .ولا يبدو أنّ «سرعة الحركة» في علاقة واضحة بالـ«رفع» و«الارتفاع» و«الاستقصاء» و«الانتصاب» و«الانتهاء في الشيء»، إلا إذا اعتبرنا «الشدّة» في السير ضربًا من الرغبة في الوصول بالحركة إلى منتهاها وبالسرعة إلى أقصاها.

ب- وعي النقاد العرب المعاصرين بحركيّة المفهوم وأثره في تشكيل التصور السيميائي للنصّ لقد أكّدت النظريات النقدية الغربيّة، على تنوّعها، حركيّة مفهوم النصّ .كما أكّدت قدرة المصطلح على استيعاب سمات جديدة توسّع مفهومه.

وقد تأثّر النقاد العرب المعاصرون، في هذا الموضوع، بالنقد الغربي .فالناقدان العربيّان، محور البحث، على وعي بسمة الحركيّة في مفهوم النصّ .وقد عبّر عنها أدونيس بمصطلح «التغيّر الكتابي والجمالي» .[1215]وجعلها معيارًا من معايير قيمة النصّ حين قال :«إنّ المحكّ الأساسي لقيمة النصّ هو في أنّه متحرّك، ليس له معنى مسبّق، ثابت» .[1216]أمّا جابر عصفور فكثيرًا ما يُدمج تصوّره لحركة النصّ ضمن تصوّره التوليدي لـ«الحداثة» .بمعنى أنّ هذه الحداثة لا يجب أن تكون متسيّبة، جموحًا، متغافلة عن ضوابط معرفيّة تراعي الخصوصيّة التاريخيّة لكلّ العناصر، وإنّما تكون حداثة تاريخيّة تراعي التطوّر والاختلاف .فهو إذا ما أقرّ سمة «الحركيّة» في النصّ، فمن منطلق أنّه «نصّ موجود في العالم، كما يقول إدوارد سعيد، ولأنّه كذلك فمن المنطقي أن يعاد إنتاجه دلاليًّا لصالح العالم الذي كتبه أو العالم الذي يقوم بقراءته» .[1217]وإذا ما نعت الشعر بأنّه «لون من الخلق المجدّد»[1218]، ففي إطار حديثه عن مفهوم أبي تمّام للحداثة الشعريّة .وهذا المفهوم ينبع من وعي الشاعر التاريخي بأنّه «لا يمكن أن يكون نسخة من غيره» وأنّ الحاضر الذي يعيشه ليس الماضي بعلاقاته أو أنسقته أو قيمه، وأنّ صوغ هذا الحاضر المتغيّر، جماليًّا، لا يمكن أن يُصاغ

بالاعتماد على ثقافة الماضي .[1219]وبذلك تصبح «الحداثة نظامًا شاملًا من تصوّرات وعي متغيّر، ينطوي على مستويات مترابطة منها الشعر».[1220]

وبقطع النّظر عن مسألة التأثّر بالمدارس النقديّة الغربيّة، فإنّ المهمّ في تصوّر الناقديْن للنصّ هو اقتناعهما بأنّه لا يقتصر على ذاك الكيان اللغوي المكتوب على سطح الورق، وإنّما هو يتجاوزه إلى مستوى أعمق من الخطّ .كما اقتنعا بأنّه لا يقوم على معنى واحد ثابت، هو قصد المؤلّف، وإنّما يقوم على معنى متحرّك يختلف باختلاف القرّاء المدفوعين بحوافز من داخل النصّ، كما يتصوّر أدونيس، أو بحوافز ثقافيّة من خارجه، كما يتصوّر جابر عصفور .وساهم ذلك، عندهما، في ترسيخ قابليّة المفهوم للتوسيع حتّى يستغرق متصوّر «العلامة» .ولعلّ مسوّغ أدونيس لذلك الاستغراق هو ما يسمّيه «التجريد» أو «تشفيف المادّة» .[1221]والتجريد نوع من «الإفراغ» المصطلحي للنصّ يسمح بالمرور من متصوّره المخصوص إلى متصوّر آخر عامّ (يسمّيه «الجوهر»)، يتساوى فيه مع مصطلحات أخرى مجاورة، أو حتّى بعيدة.

فللمرور بمتصوّر «القصيدة الجاهليّة» إلى مستوى «العلامة»، يفرغها أدونيس من سمتها الأدبيّة العامّة ويكتفي بشكلها الهندسي الخارجي القائم على أبيات مزدوجة، كلّ بيت فيها يسمّيه «عمودًا»، ويجعل للشكل الهندسي العام أبعادا تشكيليّة تُستنبط من «تكرار الأعمدة» و«تساويها» .[1222]ولا يُلفت هذا التكرارُ النّظر إليه، أو يكون له معنى عنده، إلا إذا كان ظاهرة لها أصداء عدّة في ميادين متنوّعة، وكان نتاج تبصّر في الطبيعة وتجاوزًا لها .فليس لتكرار الأبيات في القصيدة الجاهليّة معنى إن لم يكن تشفيفًا واعيًا وتجريدًا محضًا، من قبل المبدع الجاهلي، لتكرار الكثبان المتموّجة في الصحراء الممتدّة أمام ناظريه .وكذا الشأن بالنسبة إلى الأعمدة المتساوية المتكرّرة في هندسة الجوامع، والتي ما كانت لتكون «عملًا فنّيًّا» لو لم تكن تجسيدًا لمحاولة القدامى «رؤية ما لا يُرى» من الطبيعة .[1223]إنّ الفنّ، بهذا المعنى، ليس سوى علامة على رؤية فلسفيّة مستنبطة من الطبيعة بعد تشفيف مادّتها، وليست الطبيعة بعناصرها المتنوّعة إلا مصدرًا لتلك الفلسفة ومرجعًا، لأنّ الحكمة منها كامنة في ما توحي به لا في ما يظهر منها .وكذا الفنّ لا حكمة منه إلا في ما يوحي به لا في ما يظهر منه .وعلى ذلك تلتقي الطبيعة والفنّ في قيامهما على بُعدين واحد «سطحي» والآخر «عميق»، وعلى معنيين واحد «ظاهر /ناصّ» وآخر «باطن /حافّ». وليس الارتقاء بأحد العنصرين، الطبيعة والفنّ، إلى مراتب التجريد أو الغوص به إلى بعده العميق،

إلا إدماجًا له ضمن دائرة «العلامة» الواسعة التي تتميّز بشكلها الخارجي «الناصّ» ودلالاتها الضمنيّة «الحافّة».

خضع هذا المرور، من النصّ إلى العلامة، إلى ما يسمّى في المصطلحيّة بـ«عمليّة تصفية مصطلحيّة شكليّة» جمعت بين ميادين متباعدة بالاعتماد على «عمق تصوّري»(Fond Conceptuel) للوصول إلى غاية تصوّريّة لا تخلو من قضايا وإشكاليات .ولتوضيح ذلك نختزل ما تقدّم في الجدول الرقم (4- 1)، قبل الخوض في إشكالياته:

الجدول الرقم (4- 1)

النزوع بالمادي نحو العلامة

الميدان	المصطلح	خطّة المعالجة التصوّريّة	العمق المفهومي المشترك	الغاية التصوريّة
الطبيعة	كثبان الصحراء	تشفيف المادّة	التكرار	علامة (على حكمة خفيّة)
الفنّ	أبيات القصيدة الجاهلية	تجريد الشكل		علامة (على إدراك ما لا يُدرك)
	أعمدة الجامع			

تطرح هذه العمليّة، إنجازًا وأثرًا، قضايا كثيرة أهمّها اختزال الناقد للمصطلح في عنصر تعريفي واحد (Elément de définition)، وبناء استنتاجات كليّة يسحبها على المصطلح في تصوّره العامّ .فمعلوم أنّ «القصيدة الجاهليّة» لا تتكوّن، فقط، من «مجموعة أبيات تشكّل أعمدة»، وإنّما هي جِماعُ شكلٍ هندسيٍّ مُشيَّدٍ وعبارةٍ فنّيّةٍ محبوكةٍ وكوْنٍ شعريّ متخَيَّلٍ .غير أنّ الناقد يختزل

«جوهر» هذه القصيدة في ما يوحي به ذلك «الشكل» لا في ما توحي به في كلّيتها .بل وقد تتّسع دائرة التأويل، عنده، فيصبح جوهر الشكل، أي التكرار، قاعدة عليها بنى العربي، وخصوصًا المسلم، فلسفته الجماليّة متجاوزًا «الحسّ» إلى «التخييل»، و«النسبيّ العرضيّ» إلى «المطلق»، و«الطبيعة» إلى «ما وراءها».[1224]

سيجني هذا «الاختزال» على الرؤية النقديّة والتجربة الجماليّة معا جناية كبيرة .إذ سيُركن النقدُ في زاوية الشكل، وتُحسَر جماليّة القصيدة في هندستها المعماريّة، وتُطوّق التجربة بأسيجة الزخرفة والبناء الأرابيسكي بدعوى أنّ الشّكل والهندسة والبناء الأرابيسكي ظواهر حسيّة تستبطن «التّنظيم» و«التناغم»، وأنّ جماليّتها في دلالاتها على معنى مجرّد لا تدركه الأذهان بيسر .وقد تبدو هذه الجناية جليّة المعالم حينما أجرى أدونيس مقولاته هذه على تجربة صلاح ستيتيّة التي حيّد فيها الناقد «الشكل» عن «الموضوع» لمّا قال :«من هنا نُدرك كيف أنّ شعره] ستيتيّة [يحيد عن الموضوع، بالمعنى الذي اصطُلح عليه» .واعتبر قصيدة هذا الشاعر «إيقاع كلمات .والإيقاع أصلي :تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنيّة أو مكانيّة تتساوى وتنتظم في تدرّج صاعد أو هابط» .ولتميّزها بالتكرار تشكّل القصيدة «طرازًا معماريًّا بالكلمات»، و«حين تدخل إليها تشعر كأنّك تدخل هيكلًا» .فالقصيدة، بهذا التصوّر، «بنية /نسق» و«شكل» و«الشكل هو وحده الدّال». وإذا كانت قصيدة صلاح ستيتيّة «بنية هندسيّة واعية»، فإنّ الشعر سيكتسب صفة ما يتجلّى فيه، أي القصيدة .ويصبح، عندئذ، «هندسة» بمعنى أنّه «شكل جميل بذاته ولذاته .وهو في جماليّته هذه، فعّال ودالّ- مع أنّه لا يعكس واقعًا ولا يحمل قضيّة» .وجرّاء ذلك، تفرغ «الكتابة»، أيضًا، من متصوّرها الفنّي المعهود لتُشحن بمتصوّر جديد نواته الأساسيّة هي «الشكل» .فهي لم تعد «ترويضًا للّغة وحسب، شأن التّرويض الذي يُمارَس على الخطوط»، بل غدت «إرادة تنظيم وتناغم، إرادة تشكيل جمالي».[1225]

لا يمكن لمتبنّي مقولات أدونيس هذه أن يميّز قيميًّا بين مختلف التجارب الإبداعيّة إذا ما ركن إلى معيار «الشكل» فقط .فكيف نميّز، مثلًا، بين تجارب الجاهليين وقصائدهم تتشابه شكليًّا من حيث بناؤها الشكليّ المحسوس بصريًّا؟ وماذا لو استطاع شاعر مغمور، في أيّامنا هذه، أن يُبدع شكلًا محسوسًا بصريًّا يميّز نصّه ليغلّف به موضوعًا تكون معالجته له سطحيّة وعقيمة، فهل سيكون ذلك عيارًا كافيًا لتحقّق «أدبيّة النصّ» وسببًا مقنعًا لتميّز المبدع؟

وإضافة إلى ذلك، فإنّ متصوّر «الأدبيّة»، الذي يمثّل عمادًا من أعمدة تعريف النصّ الإبداعي، سيفقد الكثير من سماته وحدوده التي تسيّجه .وسيصبح مصطلحًا متسيّبًا لا ميدان واضح له ولا مرجعيّة .فإذا ما تساوى «النصّ الإبداعي» مع «العناصر الطبيعيّة» في حيّز «العلامة» لاشتراكهما في التعبير عن «جوهر» واحد، فإنّ الأدبيّة لا تعود مقتصرة على ميدان الإبداع الأدبي،

بل يمكن إضفاؤها على كلّ ما نقدر على تأويله تأويلًا فلسفيًّا وجماليًّا حتّى وإن كان في غير الميدان الأدبي .وحينئذ، ستتخلّص الأدبيّة من مادّتها اللغويّة ووظيفتها الفنيّة والدلاليّة التي قصد إليها المبدع ويطالب المتقبّل باستنطاقها من النصّ، لتتلبّس بقدرة الشيء على «الإيحاء» وبـ«مقروئيّته» أو «مقبوليّته للانقراء».

وبانهيار «الأدبيّة»، في متصوّرها التقليدي، تنهار مسلّمات «القصديّة» .فلم تعد ضروريّة من لدُن الباثّ .بل أصبحت من لدُن القارئ .وهذا يخالف كلّ معهود في النّظريات النقديّة القديمة والمعاصرة .وبالتوازي مع ذلك، تسقط بقيّة معايير النصّ كـ«التلاحم اللفظي» و«التناسق الدلالي» و«التمايز الجنسي» .إذ سيكون «اللفظ اللغوي» واحدًا من المواد المتعدّدة التي يمكن أن تكوّن نصًّا لا مادّة وحيدة .وسيكون «المعنى» «خفيًّا» من صنع القارئ لا «ظاهرًا» من صنع المبدع .أمّا من ناحية «الجنس الأدبي»، فإنّ كلّ ما هو قابل للانقراء سيندرج ضمن علم جامع هو «السيميولوجيا».

سيساهم انهيار كلّ معايير النصّ التقليديّة وتغيّر متصوّراتها في اعتبار «العلامة»، وبخاصّة تلك التي تُنمذج العالم، نصًّا .ولهذا الاعتبار جذور إيبيستيميّة تبنّتها بعض المدارس اللسانيّة في بداية الستينيات من القرن العشرين .وسيكون لتلك المدارس أثر بالغ في بعض النقاد العرب المعاصرين الذين اعتبروا «كلّ علامة هي نصّ» في قراءة ارتداديّة لمقولة «كلّ نصّ هو علامة» .والمقولتان تجسّدان التصوّر السيميائي للنصّ في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

2- مشاكلة «العلامة» لمتصوّر «النصّ»

لا بدّ، في رأينا، من الإجابة عن بعض الأسئلة الملحّة للإقناع بدور هذه المشاكلة في التعبير عن ذلك التصوّر السيميائي للنصّ .وأهمّها، في ما نعتقد، ما يتعلّق بمفهوم «العلامة» عند أدونيس وجابر عصفور، وما يتعلّق بأشكالها وأصنافها، وما يتعلّق بمسوّغات التقريب بين العلامة والنصّ .فما هو مفهوم العلامة عندهما؟ وما هي مراجعهما في تسييج ذلك المفهوم؟ وما هي أشكالها وأصنافها؟ وكيف قرّبا بينها والنصّ؟

يبدو أنّه لا مناص من الاعتراف بأنّ «خطاب العلامة» النّظري، عند أدونيس وجابر عصفور، لا وجود له .ولا يعني ذلك أنّ ملامح التحليل السيميولوجي غائبة عن خطابهما النقدي. ورغم أنّ جابر عصفور، من بين الناقديْن، يُعتبر الأكثر اهتمامًا بمناهج النقد الأدبي الحديثة، فإنّه

أهمل الخوض في نظريّة التحليل السيميائي إهمالًا .فبعيدًا من تلك الإشارات العابرة إلى «العلم العام للعلامات» وإلى أعلام مشهورين في السيميولوجيا كرولان بارت وجريماس، وهي إشارات وردت في سياق بعيد من النّظريّة السيميولوجيّة[1226]، تخلو كتابات جابر عصفور من الجهاز النّظري لذلك العلم رغم تزامن ظهوره مع مناهج نقديّة أخرى.

وعلى عادة أدونيس في التكتّم عن مراجعه النقديّة النّظريّة، لا يفصح عمّن استند إليهم في «تحليلاته السيميائيّة» ولا عن الاتجاهات الفرعيّة في ذلك العلم التي اعتمد مقولاتها .ورغم ذلك، فإنّه يمكننا أن نردّ مقولات كثيرة في خطابه النقدي إلى مظانّها النّظريّة لنرى دعائم تصوّره السيميائي للنصّ.

أ- مفهوم العلامة ومرجعيّاته عند أدونيس وجابر عصفور

ليس للعلامة، عند أدونيس، تصوّر ثابت ولا مرجعيّة ثابتة .ففي مواقع كثيرة تهيمن المرجعيّة السوسيريّة على تحديد المصطلح .فتنحصر العلامة، بذلك، في المجال اللغوي أساسًا، ويمكن أن تُعرّف بكونها «كيانًا لغويًّا ثنائيّ المبنى يتكوّن من وجهين متلازمين هما الدّالّ والمدلول، والعلاقة بينهما اعتباطيّة» .ولئن لم نقع على نصّ هذا التعريف في كتابات أدونيس، فإنّ أقوالًا كثيرة له تعبّر عنه تعبيرًا صريحًا .[1227]وقد يحضر متصوّر «الاعتباط»، المميّز للعلاقة بين الدّال والمدلول ضمن العلامة اللسانيّة .[1228]وقد يطلق النّاقد على ذلك «الاعتباط» اسم «الفراغ».[1229] كما يطلق عليه اسم «الفسحة بين الكلمات والأشياء» أو «المسافة التي تفصل، أبديًا، بين الكلمات والأشياء».[1230]

لقد ساعد تعريفُ دو سوسير للعلامة أدونيسَ في الإقناع بمشروعه الإبداعي والنقدي .ففي إطار رؤية إبداعيّة سائدة تطابق بين «اللغة» و«الواقع» وبين «الشعر» و«الحدث»، بدا الخروج عن هذا السّمت إفسادًا للشعر ولجوءًا إلى «التعمية» و«الغموض» .وقد عوّل أدونيس، في استراتيجيّته الحجاجيّة، على ما آلت إليه العلوم اللغويّة الحديثة لنقض الرؤية السّائدة، من جهة، وطرح تعريف جديد للشعر يستثمر حجّة «الاعتباط»، من جهة ثانية.[1231]

وإذا كان سوسير غائبًا باسمه وحاضرًا بنظريّته في بلورة تصوّر أدونيس للعلامة اللسانيّة، فإنّه لا يغيب في مواقع أخرى من خطاب النّاقد .واستحضاره لا يخلو، بدوره، من توظيف حجاجي

فيه استثمار لفصل دو سوسير بين مستويين يمكن أن يحتضنا «العلامة اللسانيّة» هما «اللغة»، وهي النّظام الاستيعابي الشّامل لكلّ العلامات اللسانيّة، و«الكلام»، وهو المنجز الفعلي من العلامات اللسانيّة .فأدونيس يذكر دو سوسير اسمًا، ويورد تمييزه بين «اللسان» و«الكلام» .[1232]ويوظّف ذلك التمييز، منتقلًا به من المجال اللغوي إلى المجال الأدبي، ليحتجّ به لمشروعيّة «الفرادة الشعريّة» ومنطقيّة «الخروج عن السّائد»، لأنّ «الكلام الشعري كلام الذّات المبدعة هو، دائمًا بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان .ومثل هذا الكلام النّاشئ والمنشئ معًا يشوّش الكلام السّائد [...] وهو من هنا يتجاوز وحدة الكلام السّائد الموروث، أي أنّه يلغي وحدة السّطح، لكن من أجل أن يرسي وحدة العمق- وحدة التنوّع والاختلاف والتّمايز».[1233]

فللعلامة، إذًا، تعريف أوّلي، عند أدونيس، يتمثّل بكونها كيانًا لسانيًّا ذا وجهين :واحد لغوي رمزي والآخر تصوّري ذهني، وذا وجودين :وجود بالقوّة ووجود بالفعل .غير أنّ هذا التعريف لازمٌ، لا يحيط بالعلامة في علاقاتها وإن أحاط بها في ذاتها .لذلك يمثّل الخوض في علاقة العلامة بالعلامة استكمالًا لتعريفها واستيفاء لحدّها.

وكما كان سوسير يميّز بين نوعين من العلاقات التي تقيمها العلامة اللسانيّة هما العلاقات الاستبداليّة (Rapports paradigmatiques) والعلاقات التوزيعيّة(Rapports syntagmatiques)، ميّز أدونيس بين هذين النوعين من العلاقات في الخطاب الإبداعي .وإلحاحه على الواحد من النوعين لا ينفي وعيه بالآخر .ففي مناسبات كثيرة يحصر مزيّة الكلام الشعري في طرافة العلاقات التوزيعيّة بين العلامات اللسانيّة، أي الكلمات .فهو يعتقد أنّ «الكلمات في الشعر ليست حروفًا،] و إنّما [الكلمات في الشعر فضاءات وعلاقات».[1234]

مع هاتين العلاقتين الجديدتين اللتين تكتسبهما العلامة اللسانيّة تنضاف سمة جديدة إلى تصوّرها .فتغدو كيانًا ذا وجهين وذا وجودين وذا علاقتين.

لقد ساهم دو سوسير في بلورة تصوّر أدونيس السيميائي للنصّ من خلال مدخل «العلامة اللسانيّة» .غير أنّ ذلك التأثير كان محدودًا كمحدوديّة التفكير السيميائي عند دو سوسير ذاته .لذلك وسّع أدونيس من دائرة مرجعيّاته السيميائيّة لتتجاوز دو سوسير إلى أعلام ما يسمّى «سيمياء

الدلالة»، وأبرزهم رولان بارت، كما تجاوزت «العلامة اللسانيّة» إلى ما هو أوسع منها وهو «العلامة السيميائيّة».

والذي تلحّ عليه «سيمياء الدّلالة» هو أنّ «العلامة السيميائيّة» تتميّز بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعيّة، وهي وظيفة رهينة بالاستعمال.[1235]

واستئناسًا بمقولات رولان بارت ومجالات اهتمامه السيميائيّة، يتّسع عند أدونيس متصوّر «العلامة» .فيتخلّى هذا المتصوّر عن سمته اللسانيّة الضيّقة ليتلبّس بخاصيّة سيميائيّة عامّة متعدّدة الأشكال .فحتّى «الكلمات»، التي تعتبر علامات لسانيّة تتكوّن من دوال ومدلولات، تصبح بذاتها دوالّ لمدلول آخر خارجي قد يكون اجتماعيًّا أو ثقافيًّا أو نفسيًّا ...ولهذا التصوّر صدى في مواقع كثيرة من كتابات أدونيس .فهذا النّاقد لا يقرأ الأعمال الإبداعيّة أو الفكريّة العربيّة قراءة «داخليّة» كما لو كانت دوالّ ومدلولات فقط، بل يجعل كلّ عمل، في كلّيته، دالًّا لمدلول ثقافي في مرحلة من مراحل الحضارة العربيّة الإسلاميّة .كما أنّه لا «يقرأ» الحجاب، كتجلّ من تجلّيات الأزياء، دون أن يجعل منه «علامة» على رغبة عامّة في «حجب المرئي واللامرئي»، و«رمزًا» لنفي الأنثى ذلك اللغز الذي لم يقدر الذكر الشرقي على مواجهته، و«قناعًا» لـ«رغبة في غياب الأنثى وحضور الذكر ..الرغبة في أن تظلّ غائبة لكي يظلّ هو الحاضر دائمًا» .فالحجاب علامة سيميائيّة «تضمر» أكثر ممّا تظهر.[1236]

قد تمتزج، في قراءة أدونيس للحجاب، المرجعيّات البسيكولوجيّة الفرويديّة والسوسيولوجيّة والسيميائيّة .ولكنّ القراءة السيميائيّة الدلاليّة هي الأبرز حضورًا، لا في اتخاذ «الزيّ» موضوعًا للدرس كما فعل الكثير من السيميائيين المشهورين فحسب، بل في توظيف بعض المقولات النّظريّة السيميائيّة الدلاليّة، أيضًا .وهي مقولات تطفو على سطح الخطاب النقدي عند قراءة بعض النصوص الإبداعيّة، أو عند معالجة ظاهرة أدبيّة.[1237]

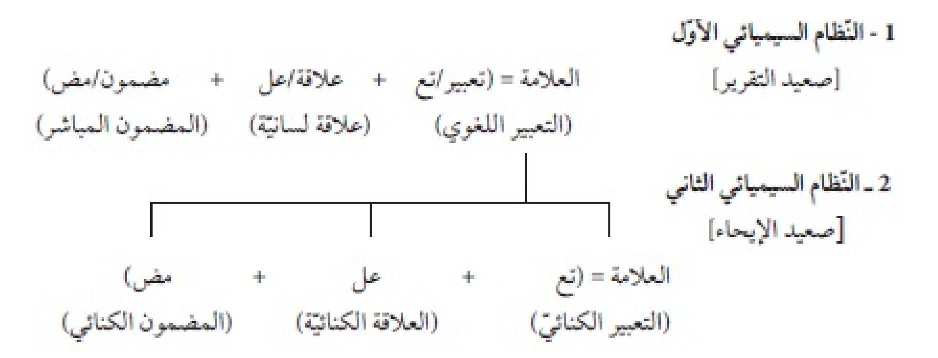
وقد تكتسب العلامة السيميائيّة مدلولات أخرى إيحائيّة عميقة تتجاوز مدلولاتها التقريريّة المباشرة .فلكلّ علامة، حسب سيمياء الدّلالة، مضمون تقريريّ وآخر إيحائيّ .والمرور من المضمون الأوّل إلى المضمون الثاني يخضع إلى رؤية سيميائيّة مخصوصة .فإذا كان كلّ نظام سيميائي يحتوي على مخطّط للتعبير، وعلى آخر للمضمون، وعلى دلالة مطابقة لما بين المخطّطين

من علاقة، فإنّ هذا النّظام قد يصبح بدوره عنصرًا في نظام ثان يُعدّ امتدادًا له .فكما تمثّل العلامة، التي تتكوّن من دال ومدلول، دالًّا لمدلول آخر هو علّتها الخارجيّة، سيمثّل النّظام السيميائي الأوّل عنصرًا (دالًّا) في نظام سيميائي ثانٍ .وسيشكّل «النّظام الأوّل صعيد التقرير» في حين سيشكّل «النّظام الثّاني (وهو توسيع للأوّل) صعيد الإيحاء» .[1238]والعلاقة بين النّظامين السيميائيين شبيه بنظام «المجاز»، وخصوصًا «الكناية»، في البلاغة العربيّة .فإذا مثّلنا «مخطّط التعبير» بـ«التعبير اللغوي (العلامة اللسانيّة)»، ومثّلنا «مخطّط المضمون» بـ«المضمون المباشر» لذلك التعبير اللغوي، وهذا هو صعيد التقرير، فإنّ الكناية مثلًا، وتتنزّل ضمن صعيد الإيحاء، تتشكّل من اعتبار تلك الحصيلة السيميائيّة الجامعة بين العلامة اللسانية ومضمونها والعلاقة الرابطة بينهما، دالًّا لمدلول آخر كنائي هو أوسع من الأوّل وأكثر عمقًا .

ويمكن أن نقرّب بين النظام الكنائي والنّظام السيميائي الإيحائي، كما تصوّره أعلام سيمياء الدّلالة، باقتباس الشكل الرقم (4- 2)ذاته الذي وضّحوا به انتقال العلامة السيميائيّة من صعيد التقرير إلى صعيد الإيحاء:

الشكل الرقم (4- 2)

النظام السيميائي والنظام الكنائي



ولعلّ ذلك التقارب بين النّظامين، السيميائي والمجازي، هو الذي جعل لـ«الكناية» و«الاستعارة المكنية» و«التمثيل الكنائي»، عند أدونيس وجابر عصفور، موقعًا متميّزًا في خطابيهما النقديين لقدرتها جميعًا على تبليغ مدلولاتها بصورتين مختلفتين :واحدة تقريريّة وأخرى إيحائيّة .والصورة الإيحائيّة، عندهما، هي الأبلغ .والفضل في الكلام الأدبي لا يعود إلا لها .وقد أكّد أدونيس هذه المزيّة للمجاز والكناية في قوله :«وتجسّد هذه المزيّة، على نحو خاصّ، وعلى مستوى

التّعبير، في المجاز- استعارة وتمثيلًا، وفي الكناية .فالمجاز والكناية يتيحان للمعنى أن يتجلّى في صور مختلفة، تجعله متنوّع الأبعاد، متنوّع الجمال».

أمّا جابر عصفور، فيلج إلى هذا الرأي من مدخل «الرواية الأليغوريّة/الرواية الكنائيّة/رواية التمثيل الكنائي» (Allegorical Novel/Nouvelle Allégorique) التي ليست سوى «الرواية التي تقول شيئًا وتعني غيره، في أبسط تعريفاتها» .[1239]فالذي يميّز هذه الرواية هو أنّ أحداثها وشخصياتها تتحوّل إلى «معادل رمزي مباشر لأفكار كاتبها، أو إشارة غير مباشرة لنماذج أو مواقف في العالم الذي تتولّد منه، معتمدة في بناء أحداثها وشخصياتها على ما يشبه الاستعارة المكنيّة التي يراد بها لازم معناها وليس ظاهر معناها» .[1240]على ذلك «لا بدّ من قراءة الرواية الأليجوريّة بوصفها رواية مجازيّة الانتقال فيها من ملزوم المعنى إلى لازمه، وحركة القراءة فيها لا تتوقف على المعنى الأوّل المباشر إلا بوصفه دليلًا على المعنى الثاني غير المباشر وتمثيلًا رمزيًّا له».[1241]

تتشابه قراءة الرواية الأليجوريّة، كما يقترح جابر عصفور، مع قراءة العلامة السيميائيّة، كما يقترحها أعلام سيمياء الدّلالة .وبقدر ما يتقارب منهجا القراءة، تردّ بعض المصطلحات التي يوظّفها جابر عصفور في التعريف بهذا الجنس الأدبي المخصوص إلى التفكير السيميائي الدّلالي ردًّا مباشرًا وإن لم يصرّح بذلك، وتقنع بأنّ فلسفة ذلك التفكير حاضرة في ذهن النّاقد العربي حينما كان يستقصي الخصائص الفارقة لهذه الرواية، وإنّ قرّب بمصطلحات بلاغيّة قديمة.

وعلى ذلك تتضافر مصطلحات السيميائيّة مع مصطلحات البلاغة العربيّة القديمة لتشكّل خطابًا ظاهره متجذّر في التراث النقدي العربي وباطنه متعلّق بالحداثة النقديّة الغربيّة .والقرائن على ذلك كثيرة.[1242]

ولعلّ الاهتمام الأبرز بالعلامة السيميائيّة، عند النقاد العرب المعاصرين، والأدب تجلّ من تجلّياتها، هو ذاك الذي أُولِيَ إلى هذه العلاقة الرابطة بين مظهرها التقريري ومظهرها الإيحائي. فتعدّدت المصطلحات الدالّة على المظهرين وعلى العلاقة بينهما، إضافة إلى المصطلحات المحيلة على تقنيات «الإيحاء» بخاصّة .وانتشرت في بعض مؤلفات جابر عصفور انتشارًا واسعًا .ففي كتابه مواجهة الإرهاب يعامل الرّوايات التي تتخذ من «القمع» موضوعًا لها علامات سيميائيّة أدبيّة دالّة على سياق تاريخي بعينه عاشه الأدباء وعبّروا عنه تعبيرًا مخاتلًا .ويتوسّل الناقد بمصطلحات نقديّة سيميائيّة لقراءة تلك الروايات .وقد يخترع بعض المصطلحات المرادفة لها، لكنّها تبقى دالّة على ما تدلّ عليه المصطلحات السيميائيّة الأصيلة .فيحتشد في الخطاب مزيج من المصطلحات كـ:

«الدّلالة الخاصّة» و«ازدواج الدلالة» و«الدّلالة التّمثيليّة» و«تعدّد المستويات» و«تعدّد الأبعاد» و«الظاهر والباطن» و«الدور المزدوج» و«التمثيل» و«التّمثيل السّردي» و«التّمثيل الرّمزي» و«التّمثيل الكنائي» و«المقصد الحقيقي» و«الرمز» و«الإشارة» و«المجاز» و«الاستعارة بالكناية» و«القصّة التمثيليّة» و«التورية الكنائيّة» و«الإشارات الكنائيّة» و«التعبير غير المباشر»...

وبغضّ النّظر عن هذه الزيجة النقديّة المربكة، فإنّ سمة الإيحاء في العلامة السيميائيّة وسّعت نطاق الدلالات لاتساع الدائرة السيميائيّة .فإذا كان الدّال والمدلول في العمل الأدبي علامة، فإنّ تفسيرها هو علامة إضافيّة .وغالبًا ما يكون التفسير في حاجة إلى تفسير أوسع، فيكون التفسير الإضافي علامة أخرى على رأي بعض السيميائيين الأوائل كتشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914) [1243]. لذلك تتوازى، في تطبيق النقاد العرب المعاصرين المنهجَ السيميائي على بعض الأعمال الإبداعيّة، مجموعة من الدلالات بعضها نتاج للعلاقة بين الدوال والمدلولات المضمنة في العمل الأدبي، وبعضها نتاج للعلاقة بين العمل وصاحبه، وبعضها الآخر نتـاج للعلاقة بين الناقد والكاتب والعمل .وخير ما يمثّل ذلك هو قول جابر عصفور في نهاية «مفتتح» كتابه مواجهة الإرهاب تعبيرًا عن الوعي بتوازي دوائر الدلالة مع الوعي بتوسيع العلامة السيميائيّة ذاتها :«وإذا كانت الكتابة الإبداعيّة المقاومة للإرهاب في عمومه، والإرهاب الديني في خصوصه، موقفًا من العالم ورؤية جذريّة له، في مواجهة شروط الضرورة التي تتهدّده، فإنّ الكتابة النقديّة عن هذه الأعمال موقف مواز، يمضي في الاتجاه نفسه، وينطوي على جذريّته الخاصّة التي تتمرّد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب».[1244]

إلى هذا الحدّ، تبدو العلامة السيميائيّة، كما تستنبط من كتابات أدونيس وجابر عصفور، كيانًا رمزيًّا ونتاجًا جماعيًّا واعيًا .وهي ذات دلالتين :واحدة تقريريّة وأخرى إيحائيّة .غير أنّ حقيقتها لا تنحصر في العلاقة الأولى بين الدالّ والمدلول، بل تتعدّاها إلى جعل العلامة ذاتها، في كلّيتها، ذات مدلول خارجي أوسع .وإذا كانت الأعمال الفنيّة، في تنوّعها، علامات سيميائيّة، فإنّ الأعمال الأدبيّة هي التّجلّي الأهمّ والأوضح لمتصوّرها.

ومع ما لهذا التصوّر من جذور بعضها يمتدّ إلى السيميائيّة البيرسيّة، وبعضها ينهل من التصوّر السيميائيّ السوسيريّ، فإنّ أثر سيمياء الدلالة (ممثلة في نظريّة بارت) فيه أكبر .فلقد وجدت مقولاتها تجاوبًا كبيرًا من النقاد العرب المعاصرين لقربها من مقولاتهم النقديّة الموروثة،

وليسر توظيفها في المجال الأدبي بخاصّة .ويمكن أن نضيف أنّها وجدت ذلك التجاوب لقربها من مقولات الحداثيين الذين ساعدتهم على فتح منافذ تأويل جديدة وأمدّتهم بأدوات نقديّة تقنع بضرورة التخلّي عن القراءات الخطّيّة الموروثة التي مثّلت سلطة لا فكاك منها .إضافة إلى أنّها ساعدتهم على الإفلات من المواضيع المعتادة ومجالات القراءة المطروقة .فخرجوا من دائرة الأدب إلى دائرة الفنّ، ثمّ خرجوا من الأخيرة إلى دائرة الثقافة الأوسع .وبقدر ما تكون القراءة السيميائيّة مفيدة في استنطاق الآثار الفنيّة عامّة، تكون مفيدة في استنطاق النصوص الأصول والنصوص الثواني التي ما زالت تُقرأ قراءة سطحيّة تكتفي بظاهر النصّ ولا تنفذ إلى عمقه، وتأخذ بلفظه دون مقاصده. فيبقى «المعنى»، الذي فُهِم في الماضي، ثابتًا مهما تغيّرت الشروط التاريخيّة، محصّنًا من الاختراق مهما تنوّعت المداخل، لإيمان الثقافة النقليّة بـ«أفضليّته» .ولهذا السّبب، ربّما، كان أدونيس يدعو إلى تجديد قراءة تلك النصوص معتقدًا أنّ التأويل بقدر ما يخضع للّغة ومنطقها وقوانينها، أوّلًا، ويخضع ثانيًا للشروط التاريخيّة، فإنّه من المحال «الاعتقاد بأنّ على المسلم اليوم أن يقرأ النصوص المؤسسة، كلّيًّا أو جزئيًّا، كما قرأها مسلم الأمس .ذلك أنّ المعنى ليس ماهيّة ثابتة، وإنّما هو سيرورة وصيرورة، في حركة دائمة التحوّل .بعبارة ثانية، ليس معطى، وإنّما هو نتاج، ولا يُورّث بل يُبتكر» .[1245]

ورغم إفادة السيميائيّة الدلاليّة للنقد العربي المعاصر، عامّة، ولأدونيس وجابر عصفور، بخاصّة، فإنّ غنى بعض «الرموز» التي لا يتوفّر فيها شرط «الإنتاجيّة» الواعية ولا «القصديّة» العامّة ولا تحقّق بالضرورة وظيفة «التواصل»، دفع بعض النقّاد، وخصوصًا أدونيس، إلى سحب السمة «السيميائيّة» عليها .فغاية ما تحقّقه تلك الرموز هو «إثارة» القارئ و«تحفيزه» على التأويل لتميّزها بصفة «المدلوليّة» .[1246]والحقّ أنّ هذه الرؤية مستنبطة من اتجاهات سيميائيّة بعضها تنغرس جذوره في نظريّة الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس، وبعضها الآخر يمتح من نظريّة «حلقة موسكو- تارتو -Cercle de Moscou) (Tartu» التي أسست ما أصبح يعرف بـ«سيمياء الثقافة (Sémiotique de la Culture)» المستفيدة من فلسفة الأشكال الرمزيّة لـ«كاسيرر (Cassirer)» .فمعلوم أنّ سيميائيّة بيرس تتجاوز مقولات «سيمياء التواصل» لأنّه جعل العلامة أساسًا للعالم، فحوّل كلّ شيء إلى علامة[1247]، بما في ذلك الإنسان بمشاعره وأفكاره، متجاهلًا شرط «القصديّة» .فما سمّاه «السيميوطيقا»، وهي المرادف الأنغلوفوني لـ«السيميولوجيا» السوسوريّة، ليست- عنده- إلا نظريّة شاملة فاعليتها خارج علم اللغة.

ورغم اتساع نظريّة بيرس السيميوطيقيّة وعمقها، ودقة متصوّراتها وخصوصيّتها، وتنوّع مصطلحاتها وتفرّعها، فإنّنا نلاحظ تأثّر بعض النقاد العرب المعاصرين بها إن لم يكن تأثّرًا بكلّيتها فقد كان ببعض مقولاتها .فمن أنواع العلامات، عند بيرس، ما يسمّيه «العلامة المؤشِّرَة (Index/Indice)» .وهي «العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة[Representamen] والموضوع [Object] علاقة سببيّة منطقيّة، مثل ارتباط الدخان بالنار، أو الأعراض الطبيّة التي تشير إلى وجود علّة عند المريض، والآثار التي نراها على الرمال، والتي تدلّ على مرور أناس من هذا الدّرب، وتستعير هذه العلامة اسمها من السّبّابة (أو المشيرة) التي تحيل إلى المشار إليه من خلال التجاور الطبيعي» .[1248]ومع أنّ مثل هذه العلامات لا يُعتدّ بها في بعض النظريات السيميائيّة ذات الجذور السوسوريّة وخصوصًا تلك التي تشترط «القصديّة التواصليّة الواعية»، فإنّ الدلائل على مقبوليتها في الخطاب النقدي العربي المعاصر كثيرة، لا لخصوصيّتها التنبيهيّة البسيطة بل لاختزانها شحنات ثقافيّة تكتسبها شيئًا فشيئًا ولا تظهرها إلا بعض القراءات الفاحصة.

فإذا كانت «المدن»، وخصوصًا تلك التي تتميّز بخصوصيات ثقافية أو سياسيّة أو اجتماعيّة فارقة، كيانات عمرانيّة ذات طابع «مادّي» متشكّل تراكميًّا ويخلو، في تفاصيل تشكّله، من «القصديّة الواعية»، فإنّها تغدو- إذا ما خضعت إلى الدرس السيميائي أو الأنثروبولوجي أو الفينومونولوجي- علامة مؤشِّرَة -Signe) (Indice، أو أسطورة مؤشرة أو ظاهرة مؤشرة، تختزن من المعارف التي لا يُعرف حجمها إلا بحجم الاهتمام الذي يوليه لها القرّاء، ولا تُقدّر قيمتها إلا بقدرة أولئك القرّاء على التحليل والاستنباط وتجاوز السطحي إلى العميق .إنّ هذه المدن المخصوصة، بهذا التقدير، خزّانُ معارف .ولها، كالعلامة تمامًا، وظيفة معرفيّة بما أنّها تخوّل التعرّف على العالم وإنْ لم نتفاعلْ معه مباشرة .[1249]وعندئذ، لا يعود للشكل المادّي لتلك المدن قيمة في ذاته، وإنّما قيمته في ما يوحي به وما يشير إليه .فليست لمدينة القاهرة، كما خطّط لها علي مبارك مستأنسا بمخطط مدينة باريس، قيمة في ذاتها ككتلة عمرانيّة موزعة توزيعًا هندسيًا مخصوصًا، وإنّما قيمتها في ما أوحت به لجابر عصفور من نزوع سياسي شامل ورائد نحو التحديث الحضاري والنهضة الثقافيّة في بداية القرن التاسع عشر في مصر .ولهذا الأمر، ربّما، ربط جابر عصفور النهضة الروائيّة العربيّة، في ذلك الزمن، بتطوّر المدن جاعلًا من الرواية نتاجًا مدينيًّا بالأساس .فلا انفصال، عنده، بين «العمران المديني» (Urbanization) و«الوعي المديني» بما هو تجسيد لـ«النزعة المدنيّة»(Secularism) ، و«تطوّر فنّ الرواية» .[1250]وقد مثّل هذا

التلازم بين هذه الأقانيم أطروحة جابر عصفور في كتابه الرواية والاستنارة حيث قال :«وما أهدف إليه، وأحاول التدليل عليه، في هذا المقام، هو أنّ التسارع في حركة الاستنارة العربيّة،[...] ، هو الذي أدّى إلى تأسيس فنّ الرواية، بوصفه فنّ المدينة المحدثة التي يبحث عقلها النوعي عن معادله الإبداعي».[1251]

يربط جابر عصفور، إذًا، بين «تطوّر المدن» وبين «تطوّر الرواية» ربطًا منطقيًّا تقوم فيه النتائج على الأسباب .فغدا التطوّر الأوّل مؤشّرًا على التطوّر الثاني مثلما تكون الحرارة مؤشرًا على المرض ويكون الدخان مؤشرًا على وجود النار .وقد تتّسع هذه الدائرة المنطقيّة فيغدو تطوّر المدن سببًا رئيسًا في تطوّر الحركة الثقافيّة العامّة التي تكون الصحافة واجهة من واجهاتها الأكثر تجلّيًا للعيان.[1252]

وبقطع النّظر عن وجاهة هذا الرّبط أو عدمها، وعن شيوعه أو خصوصيّته، فإنّ «المدينة» مثّلت واحدة من «العلامات المؤشرة» الأكثر حضورًا في خطاب جابر عصفور وأدونيس .غير أنّ الاختلاف بين الناقدين واضح في مستوى التعامل مع هذه العلامة .فإذا كانت رؤية جابر عصفور لدور المدينة رؤية متفائلة تجعل منها سببًا للتطوّر الثقافي، فإنّ رؤية أدونيس مختلفة بعض الاختلاف .فأدونيس لا يقرأ هذه المدن ـ العلامات قراءة واحدة ولا يتعامل معها تعاملًا واحدًا .فهذا الناقد يميّز بين المدينة العربيّة اللامتجانسة مذهبيًّا ودينيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، والمدينة العربيّة المنغلقة، والمدينة الغربيّة الإمبرياليّة، والمدينة الغربيّة المنفتحة، والمدينة الشرقيّة الروحانيّة... لذلك هو لا يتعامل مع «بيروت» المدينة الطائفيّة المعطّلة كما يتعامل مع «القاهرة، تلك اللامرئيّة»، أو كما يتعامل مع «غرناطة» و«البندقيّة»، أو مع «نيويورك» وبقيّة المدن الغربيّة الإمبرياليّة، أو مع «بيجنغ» و«شنغهاي» .فالمدينة اللامتجانسة مذهبيًّا هي، عنده، علامة على «التنابذ» و«الإلغاء» و«الإقصاء» و«الانشقاقات» و«الاستزلاف» ..[1253]أمّا المدينة العربيّة المنغلقة كـ«القاهرة» فهي مؤشر إلى «التخلّف» و«القمع» و«التناقض» و«امّحاء الذات في شخصيّة السلطان» ..[1254]وأمّا المدينة الغربيّة الإمبرياليّة كـ«نيويورك» فهي علامة على «الجريمة» و«الثقافة الضدّيّة» و«الهيمنة» و«القهر» و«إبادة الآخر» و«الإصرار على تعميم الجحيم»...[1255] وأمّا المدينة الشرقيّة المتجذّرة في أعماق التاريخ بثقافتها وفلسفة أهلها السالفين وقيمها وعمارتها ونمط عيشها والمتسامية مع تطلّعات الحداثة متجسّدة في العمارة الحديثة والتطوّر العلمي والتقني

وحبّ العمل- ونموذجها مدينتا «بيجنغ» و«شنغهاي»- فهي مؤشر إلى «السحر» و«الخيال» و«الغموض» إضافة إلى «التزاوج الناجح بين الأصالة والمعاصرة» .[1256]إنّها علامة على «السلامة الحضاريّة» .وقد تتّفق المعاني التي تشير إليها هذه المدينة مع المعاني التي تشير إليها المدينة الغربيّة الحداثيّة المنفتحة على كلّ الحضارات والمحافظة على بعض أصالتها التاريخيّة كالبندقيّة وغرناطة .فالسلامة الحضاريّة تتجسّد في هيمنة «الفنّ» وسلطة «الابتكار» وإمكانيّة «العبور»، كما تتجسّد في «الانفتاح» و«التسامح» ..[1257]

إنّ المدن، باختلاف خصائصها، هي عند أدونيس علامات .وكلّ علامة هي نصّ مفتوح مشرّع على كلّ القراءات .واعتمادًا على هذه الرؤية «السيميائيّة» وسم أحد نصوصه بـ«بيروت- نصًّا» .وعلى تلك الرؤية أيضًا، اعتبر «الخريطة العربيّة الضخمة» «كتابًا».[1258]

ومعاملة أدونيس للمكان علامةً تندرج في سياق قراءة سيميائيّة عامّة، قد لا تكون واعية، تعتبر- كما اعتقد بيرس- كلّ شيء علامة .فبعض الأرقام، كالصفر و2002، عنده علامات.[1259] والأزياء، كالحجاب، علامات .[1260]والأعمال الفنّية، نحتًا ورسمًا ورقصًا وسينما..، علامات.[1261] كذلك الأشياء المادّيّة، كالجدار والبيت والصواريخ والقنابل، والكائنات البشريّة، كإدوارد سعيد وجاك دريدا وبوب ولسون والنفّري والمعرّي ورامبو وغاندي وغيفارا ومحمد عبده ورفاعة الطهطاوي ومحمد عبد الوهاب، مؤسس ما أصبح يطلق عليه «الفكر الوهابي»، وصدّام حسين..، والأشكال الهندسيّة، كالمثلّث والدّائرة، علامات .[1262]ولا تختلف عن ذلك الأعمالُ والتصرّفاتُ البشريّة، كالإرهاب أو الرقابة على الإبداع أو حرق الكتب أو التضييق على المبدعين والمخالفين للرأي السائد والمعارضين، التي ليست إلا علامات على التخلّف والتسلّط .[1263]إنّ كلّ هذه «المواضيع»- وغيرها- علامات، عند أدونيس وجابر عصفور، لأنّها «ناطقة» ولأنّ الناقدين استطاعا فهم منطوقها وفكّ شفرتها.

وقد تتميّز العلامات، عند أدونيس، بعضها عن بعض .والذي يصنع تميّزها هو ما يضفيه عليها الإنسان .فالموضوع(Object/Objet) ، وهو الشيء الذي تحيل إليه العلامة في عالم الموجودات وتحاول أن تمثله، لا يرتقي إلى مستوى العلامة إلا إذا كان صناعة ثقافيّة ذات بعد جماعي[1264]، أو كانت له مع الإنسان علاقة سوسيوثقافيّة مباشرة أو غير مباشرة .[1265]وكثيرًا ما يختار أدونيس أناسًا مميّزين فكريًّا وسياسيًّا يعتبرهم علامات، أو يختار علامات، هي من صنيعة

الإنسان، تختزن ثقافته وتختزل رؤيته للعالم .فالعمران، متجسّدا في هندسة المدن، أو الفنّ أو الأزياء أو غيرها ليست سوى مرايا لصانعيها تعكس تصوّراتهم الذهنيّة وأفكارهم ورؤاهم .وفي هذا المستوى ينأى أدونيس عن السيميائيّة البيرسيّة ويقترب من اتجاه سيمياء الثقافة(Sémiotique de la Culture) المستفيد من الفلسفة الماركسيّة ومن فلسفة الأشكال الرمزيّة لكاسيرر .وهذا الاتجاه تمثّله، خاصّة، جماعة موسكو- تارتو .وأهمّ مقولاته هي أنّ «العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة» .[1266]فالعلامة، بهذا المعنى، غير مستقلّة .وإنّما هي في علاقة عضويّة مع بقيّة العلامات سواء كانت علامات من نفس النّظام أو كانت علامات من أنظمة أخرى دالّة .فلا يمكن، مثلًا، عزل العلامات الأدبيّة عن العلامات الدينيّة أو العلامات السياسيّة أو الاقتصاديّة ..وعلى هذا النّهج سار أدونيس وجابر عصفور في معظم كتاباتهما.

* * *

للعلامات، إذًا، تجلّيات كثيرة ومراجع متنوّعة .وإذا كان يمكن أن نعيد بعض التصوّرات إلى اتجاهات سيميائيّة معروفة، فإنّه لا يمكننا أن نستبعد دور الرؤية النقديّة الذاتيّة، الممزوجة بالنفس الإبداعي، في تشكّل قراءات أدونيس «السيميائيّة» بخاصّة .فالمبدعون لا يتعاملون مع الأشياء، عادة، تعاملًا واقعيًّا مباشرًا .وإنّما يتعاملون معها تعاملًا علاميًّا مخصوصًا.[1267]

ومع ذلك، فإنّ تلك العلامات على تنوّعها واختلاف مراجعها تتجاور تجاورًا مُشْكلًا أحيانًا. غير أنّ ما يميّز معظمها، خصوصًا إذا دخلت في علاقات مع بعضها بعضًا، هو كونها توحي بـ«التناسق» و«التلاحم» و«المدلوليّة» .وقد لا تخلو من «قصديّة» .فهي شبيهة بـ«النصّ» .وهذا الأمر يفهم من قول أدونيس متحدّثًا عن بيروت :« [...]بيروت- النصّ الوثائقي، المكتوب جماعيًّا، قوّة ماديّة، مع أنّه مجرّد ألفاظ- قوّة ماديّة تتجلّى روحانيًّا» .[1268]والعلامة، بهذا المعنى، لا تُدرس لذاتها، بل تدرس لمدلوليتها التي تكتسبها من قائلها أو من سياقها أو من مرجعها أو من القصد منها. وقد عبّر أدونيس عن أهمّيّة الخلفيّة الدلاليّة، وخصوصًا الثقافية منها، لتلك العلامات حين تحدّث عن بيروت- النصّ.[1269]

وإذا تشاكلت العلامات مع النصّ، فلا يبقى لتصنيفها معنى .إذ تتساوى العلامة اللغويّة مع العلامة الثقافية والعلامة الطبيعيّة، ما دام لكلّ واحدة منها عمق ثقافي واجتماعي .فالصحراء العربيّة، كعلامة طبيعيّة، لا تختلف عن اللغة العربيّة، كعلامة لغويّة، ما دامتا تختزنان شحنة روحانيّة عند الفرد العربي .وربّما لهذا السبب جاور أدونيس بين العلامتين الطبيعيّة واللغويّة في عنوان أحد كتبه، وهو «رأس اللغة جسم الصحراء» .وقد يكون للسبب ذاته عبّر عن بعض الدلالات التي أوحت بها علامات ثقافيّة، كالعمران والأزياء والمواقف والأعمال، بعلامات طبيعيّة في كتابَيه المحيط الأسود وموسيقى الحوت الأزرق.

إنّ التشاكل بين العلامة والنصّ، كما تصوّره أدونيس وجابر عصفور، يوحّد قراءتهما .فما هي منهجيّة قراءة العلامة؟ وكيف استطاع النّاقدان استنطاق «العلامة الخرساء»؟

ب- قراءة النّقاد العرب المعاصرين للعلامة- النصّ

كان لاتساع متصوّر العلامة ولتعدّد أنواعها ولتنوّع مرجعياتها ولتفاوت قيمتها ولاختلاف المسارب إلى مدلولاتها، أثر كبير في تحرير الدّارسين العرب من قيود منهجيّة محدّدة تكبّل قراءاتهم لتلك العلامة .فإذا كانت بعض العلامات «نظاميّة» و«دقيقة الاصطلاح» بين الدال والمدلول- لقيامها على علاقة معلنة وواضحة ومعلّلة أساسها التشابه المنطقي- ما يجعلها «أحاديّة الدلالة» و«أكثر ترميزًا»، فإنّ بعضها الآخر «لا نظامي» و«أقلّ اصطلاحًا» أو «غامض الاصطلاح»- لقيامه على علاقة اعتباطيّة مضمرة بين الدال والمدلول أساسها التقارب المجازي- ما يجعله «متعدّد الدلالة» أو «غامض الدلالة» .[1270]وهذا النوع الثاني من العلامات (الذي يمكن أن يكون علامات جماليّة- فنّيّة أو علامات اجتماعيّة حديثة [1271]أو «أساطير حديثة» بالمفهوم البارتي)[1272] هو الأكثر حضورًا في كتابات أدونيس وجابر عصفور .وهو الأكثر استقطابًا لقراءتهما .فكثيرًا ما يجنح الناقدان إلى قراءة علامات «موحية»- أي يتوفّر فيها شرط الإثارة- ولكنّها «غير توافقيّة» بالضرورة، ولذلك هي لا تكتسب خصوصيّة «الرمز» ولا تكون «ملزمة /قسريّة» .كما أنّها لا تؤسس دائمًا لعلاقة تواصل صريحة بين باثّ ومتقبّل، لأنّها كثيرًا ما تكون علامات «يتيمة»، لا باثّ حقيقيًّا لها .ومع ذلك فهي ذات مدلوليّة غنيّة تغري بقراءتها ومحاولة فكّ رموزها .إنّها علامات- »نصوص مفتوحة» كما يعبّر أدونيس.[1273]

ولا يمكن، في إطار المدوّنة المعتمدة، تصنيف هذه العلامات «الأقلّ رمزيّة» حسب قيمتها. فالذي يُدرَك بِيُسر، في كتابات أدونيس وجابر عصفور[1274]، أنّ مدلول «العلامات الدالّة على الهويّة»، كتلك التي تدلّ على انتمائنا الاجتماعي (فقراء، أغنياء، (...أو السياسي (سلطة، معارضة، مجتمع مدنيّ (...أو الثقافي (الشعراء، النقاد، المفكّرون، الرسّامون، الموسيقيون (..أو الإثني (الإسلام، المسيحيّة، السنّة، الشيعة، الأصولية، السلفية، (...أو المهني (أساتذة جامعيون، مهندسون...)، أو كتلك العلامات التي تدلّ على انتمائنا- الفعلي أو المفترض- إلى مكان أو جهة أو وطن (بيروت، القاهرة، برلين، إيران، لبنان، مصر، شرق، غرب، منفى، جنّة، جحيم..)، وحتّى العلامات المتمثّلة بالأسماء والكُنيات (محمّد عبده، الأفغاني، إدوارد سعيد، رهين المحبسين...)، إنّ مدلول هذه العلامات لا يقلّ قيمة- في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين- عن مدلول العلامات الجماليّة والفنيّة (علامة «شاعر» أو «نصّ» أو «شعر معاصر» أو «قصيدة نثر» أو «شعر جاهلي» أو «لوحة» أو «منحوتة» أو «معزوفة»...)، ولا عن مدلول العلامات «الثقافيّة» التي تحدّد أساطيرنا الحديثة ورؤيتنا للعالم (خرافاتنا المعاصرة، الحداثة، توهم الحداثة، الاستهلاك،

الخوف السياسي، الرقابة، تبرير العنف والإرهاب، الإقصاء .(...وقد يتأتّى تماثل قيمتها، في رأي أدونيس، من تكامل وظائفها .وحجّته في ذلك أنّ الفكر العربي السائد ينبني على مجموعة «علامات وظيفيّة» بعضها ثقافي وبعضها جمالي وبعضها سياسي ...ولكلّ علامة من تلك العلامات دور في تشكيل ذلك الفكر، ويمكن معاملتها كنصّ قابل للقراءة.[1275]

وإذا كان الإقتناع بـ«مدلوليّة» العلامات الجماليّة والفنيّة أمرًا شائعًا بين المبدعين والقرّاء، فإنّ أدونيس، مثلًا، لم يتردّد في الكشف عن «مدلوليّة» العلامات اللانظاميّة وعن تماثل تمنّعها مع تمنّع العلامات الجماليّة .وتمثّل «بيروت»، كما قرأها أدونيس، نموذجًا لهذه «العلامة- النّصّ» المتمنّعة .وتمنّعها متأتٍ من كونها «مدينة- دائرة .مدينة- حلزونيّة» .[1276]فباتْ هذه العلامة لا هويّة محدّدة له، لذلك تنسب إلى المجموعة .فـ«الفرد- كاتبًا، غائب .يمكن وصفه، مجازيًا، بأنّه ميّت :ميّت لأنّ ذاته غير موجودة، بوصفها مستقلّة، حرّة وخلاّقة .لكن يمكن القول عنه إنّه، في الوقت نفسه، حيّ :جزءًا في مؤسسة، أو عضوًا في جماعة /طائفة» .[1277]ولعلّ هذا الغموض في النّسب هو الذي يجعل من هذه العلامة «غير ثابتة السمات» ولا واضحة الدلالة .فـ«بيروت/نصّا: كلمات، صور، إشارات تنحرف وتشرد [...] .نصّ يشطح في متاهات لا تعرف كيف تدخل إليها، وإذا دخلت، قد لا تخرج [...] .نصّ يتجاوز الواقع .نصّ- أشباح .ترجمة لأشياء مطمورة في الأعماق .أشياء ملجومة، مكبوتة» .[1278]ومع ذلك، فإنّ بيروت /نصًّا منفتحة على جميع القرّاء ومفتوحة على جميع القراءات .فهي تسفر عن بعض دلالاتها لكلّ قارئ بحسب آلياته القرائيّة وبحسب كفاءته في القراءة .إذ «لكلّ [...] أقفاله ومفاتيحه» .[1279]لذلك تتبدّى في عدّة وجوه ودلالات مختلفة .فتغدو «المدينة الواحدة أكثر من مدينتيْن .المدينة شعوب وقبائل» .[1280]ومصطلح «مدينة»، كما يستعمله أدونيس هنا، تعبير مجازي يحيل على متصوّر «دلالة» .وتعدّد المدن/ الدلالات محيل على تعدّد القرّاء .فلكلٍّ قراءته، أو بالأحرى، «لكلّ مدينته».[1281]

يبدو هذا النوع من العلامات- النصوص معقّدًا ولكنّه محفّز على قراءة تتخطّى كلّ «القراءات السطحيّة» .و«القرّاء الحقيقيّون»، أي الذين يبحثون عن الدلالة الحقيقيّة للعلامة- النصّ ولا يبحثون عن أوهامهم فيها، يشعرون بتعقّد هذا النصّ وبصعوبة مباشرته .وقد عبّر أدونيس من جانبه، على خلاف جابر عصفور الذي لا يصرّح بتوعّر القراءة مهما كانت العلامة منغلقة، عن تعقّد المسالك المؤدّية إلى الدلالات العميقة لـ«بيروت» .ففي كتابه رأس اللغة جسم الصحراء يطرح

إشكال القراءة هذا محدّدًا بعض عراقيلها .[1282]أمّا في كتابه المحيط الأسود فيلحّ عليه السؤال: «كيف نقرأ النصّ الذي كتبته بيروت في السنوات العشر الأخيرة؟» .[1283]وقد تنغلق القراءة بالانتقال من فكّ رموز «العلامة الرمزيّة المنطقيّة» إلى تذليل شفرة «العلامة الرمزيّة الجماليّة». وينطلق أدونيس من مسلّمة أنّ «المعنى كامن في ما وراء الحرف» وأنّه «ليس هناك قول يستنفد الشيء، ولذلك يجب أن يتغيّر القول باستمرار، وإلا تحوّل إلى حجاب على هذا الشيء نفسه»[1284]، ليطرح سؤال «المعنى» في الإبداع قائلًا :«هل يعني ذلك أنّ المعنى هو دائمًا في ما لم يُقَلْ بعد، وليس في ما قيل؟».[1285]

إنّ سؤال «المعنى»، عند مباشرة العلامة، هو سؤال «القراءة» عامّة .وإذا كان يمكن أن نحدّد القصد بمصطلح «قراءة»، في هذا الموضع، بمنهج استنباط مدلول لتلك العلامة- النصّ، فإنّ منهج أدونيس وجابر عصفور في قراءة العلامات المبثوثة في كتابتهما لا يستند، في الغالب، إلا إلى المعنى العام للتأويل .وهذا التأويل لا يخضع إلا إلى قدرة المؤوّل على الاستنباط والتعمّق في مجهول المدلولات التي تلمّح إليها العلامة وتحيل عليها .فغاية ما يسعى إليه النّاقدان هو اكتشاف المعاني الطريفة والوقوف على دلالة الإنتاج الوحيدة للعلامات، دون اهتمام واضح بإعادة بناء الوحدات الدلاليّة المكوّنة لها وفق نظام مخصوص .ولهذا السّبب لا نرى منهج الناقدين يتطابق مع منهج السيميائيين المعروفين، كقريماس مثلًا، وإن أوحت بعض مصطلحاتهما بتأثّرهما بهم .إضافة إلى أنّ مباشرتهما للعلامات لا تراعي غالبًا الشروط التي اشترطها السيميائيّون، وأهمّها شرط «ملازمة النصّ والتقيّد به(Immanence) » .فلا يخفى عن كلّ قارئ لخطاب الناقديْن أنّهما يستنفران- وخصوصًا مع تبنّيهما صراحة أو ضمنًا لمشروع ما يسمّى «النقد الثقافي»- كلَّ ما يساعد على إضاءة النصّ، سواء من داخله أو من خارجه (الكاتب، البيئة،[1286](...

وقد اجترح أدونيس مجموعة من المصطلحات العامّة المعبّرة عن هذا المنهج التأويلي للعلامات- النصوص المقروءة .والمصطلح الرأس المحيل على ذلك المنهج إحالة مباشرة هو «القراءة العموديّة» الذي جعله مجاورًا تجاورًا ضدّيًّا مع مصطلح مقابل هو «القراءة الأفقيّة».[1287] ويعتقد أدونيس أنّ «القراءة الأفقيّة» هي تلك التي تلتزم بـ«خطّيّة النصّ» وتبقى طافية على «سطحه» لا تصف إلا «وجه» «النصّ الظّاهر» ولا تتعدّاه .[1288]إنّها مجرّد «نزهة» في تفاصيل العلامات الرامزة .أمّا «القراءة العموديّة» فهي تلك التي تتخطّى «السّطح» إلى «العمق» بحثًا عن

«النصّ المختبئ» و«غوصًا» على «المعنى الأعمق للنصّ» .والقراءة العموديّة هي، أيضًا، تلك التي لا يلهيها ضجيج الصوت «المعلن» عن حقيقة الصوت «المكبوت» .[1289]إنّها سفر في «الكون الدّاخلي» للعلامة.

قد تردّنا بعض هذه المصطلحات إلى الجهاز المصطلحي السيميائي عند قريماس، لكنّها لم تجاوز المصطلحات الرؤوس في تلك الأجهزة .فمصطلحات كـ«الظاهر» و«المختبئ» و«المكبوت» و«المعلن»، وهي مصطلحات تتعلّق بدلالة بعض العلامات، تتجاوب تصوّريًا مع مصطلحات قريماس (الظاهر، الباطن، اللاظاهر، اللاباطن/الصدق، الكذب، الباطل، السرّ) التي يوظّفها في ما يسمّى «مربّع المصداقيّة» .(Carré véridictoire) أمّا مصطلحا «السطح» و«العمق» وما يحيلان عليه عند أدونيس في تصوّره لهذه العلامات، فيتجاوبان مع مستويَي «القراءة السيميائيّة للنصوص الأدبيّة» عند قريماس أيضًا .إذ تنتظم القراءة، في التصور القريماسي، في مستويَين :مستوى سطحي (و يقع الاهتمام فيه بالفواعل وبالصور والأساليب البيانية المكوّنة لنسيج النصّ)، وآخر عميق (ويقع الاهتمام فيه بنظام الوحدات الدلاليّة الصغرى ودورها في تشكيل المعنى العميق للعلامة) .[1290]غير أنّ قريماس لا يستأثر بمصطلحات «قراءة المستوى السطحيّ» و«قراءة المستوى العميق» و«ظاهر المعنى» و«باطنه» .فبعض الدارسين ممّن استفادوا من مقولات علم التحليل النفسي، والذين تبنّوا التحاليل البلاغيّة في تصوّرها الحديث، والتأويليون، ودارسو الدلالة، وغيرهم، كلّهم يوظّفون هذه المصطلحات .فجان بيار ريشار، في كتابَيْه(Poésie et profondeur) و(Onze études sur la poésie moderne)، وغاستون باشلار، في كتبه حول الماء والنار في علاقتهما بالأحلام، وجماعة «مو» في كتابها(Rhéthorique de la poésie, lecture linéaire lecture tabulaire)، يلحّون على ضرورة تخطّي «القراءة الخطّيّة» إلى «القراءة العميقة» (مصطلحًا جماعة «مو») وأهمّيّة مجاوزة سطح «المعنى» إلى «عمقه» (مصطلحًا جان بيار ريشار وغاستون باشلار)[1291]، وفائدة تأويل «المعلن» لبلوغ «المكنون /الخفيّ /المخبوء».

وإذا كانت القراءات الغربيّة، وبخاصّة السيميائيّة منها، تعامل «المستوى السطحي» في العلامة /النصّ معاملة الندّ لـ«المستوى العميق» فيها وتراه مساهمًا في تشكيل الدلالة المحوريّة، فإنّ أدونيس يشحن هذا المصطلح بمتصوّر سلبي .فهو يعتبره الوجه المخادع للعلامة .وإذا كانت القراءة العميقة هي التي تكشف عن «الدلالة الحقيقيّة»، فإنّ نتيجة القراءة السطحيّة هي «اللادلالة» .فهذا ما يفهم من قوله عن «وجه بيروت» :«لماذا لا نرى منه، نحن أهله، إلا سطحه- تجاعيد، وقسمات؟ لماذا لا نرى ذلك الكون الدّاخلي الذي ينطوي عليه؟».[1292]

إنّ الدلالة العميقة هي التي تستهوي أدونيس وجابر عصفور .غير أنّ الوصول إلى تلك الدلالة لا تبدو مساربه واضحة تمام الوضوح أو مبنينة /نظاميّة، لأنّها متغيّرة على الدّوام .فلكلّ علامة مدخل .وإذا كانت بعض مداخل العلامة الجماليّة اللغويّة معلومة لكثرة تداولها، فإنّ مداخل العلامة الثقافيّة، مثلًا، أو الاجتماعيّة تستعصي على التمثّل أو تتأبّى على الانتظام .ولذلك كثيرًا ما تكون «ذاتيّة» .أي هي، من الناحية الموضوعيّة، «قراءة خياليّة إيديولوجيّة» [1293]خاصّة لا تحقّق بالضرورة القدر الأدنى من إجماع القرّاء .ويمكن أن يتأكّد لنا هذا البعد التخييلي الذّاتي بنقطتين: الأولى برهان على السمة الخياليّة في هذه القراءة، والثانية حجّة على السمة الذّاتيّة فيها.

- تتمثّل الأولى بتقنيات القراءة المستعملة .فاستنطاق مدلولات العلامات يتمّ باستدعاء تقنيات بعضها «بلاغي» يقوم على «التشبيه» و«الاستعارة» و«الجناس»...، وبعضها «دلالي بسيط» يقوم على «التداعي المفهومي» أو «التجاور» أو «التماثل»...، وبعضها الآخر «معجمي» يقوم على مقولات الشكل الصوتي والجنس والعدد والتعريف والتنكير...

ويمكن أن نوضّح بعض هذه التقنيات المستعملة في الجدول الرقم (4- 2):

الجدول الرقم (4- 2)

تقنيات قراءة «العلامات» عند أدونيس وجابر عصفور

المثال	العلامة ومدلولاتها	التقنية
- «والإسلام سلام على النفس، وهو، إذا، بالضرورة، سلام على الآخر». (أدونيس، المحيط الأسود، ص 109).	- الإسلام/ سلام.	- الجناس/التداعي.

- لكن، في عصرنا الحاضر، تبدو نيويورك كأنّها هي وحدها الأبيض، منذ أن تدخلها، تراه جالسًا على عرش المادّة، وسط هالة ينسجها الماضي والحاضر معًا: ذلك الأحمر الذي طُورد وقُتِل، وهذا الأسمر الذي يُطارَد ويُقتَل». (أدونيس، المحيط الأسود، ص 133).	- نيويورك/الإقصاء [الطرد/ القتل].	- التشبيه التمثيلي.
- «[...] ربّما يكون الحجاب عندنا، من الناحية السيكولوجيّة، كشفًا عن حقيقة الذّكر: يكون رمزًا للرغبة في غياب الأنثى وحضور الذّكر». (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 260).	- الحجاب/نفي الأنثى	- الترميز.
- «جَسَّ، سُرَّ، رَجَّ: أفعال تتوهّج في هذا الاسم: الجسر». (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 262).	- الجسر/ التماس [جسّ]، السعادة [سُرّ]، الحركة [رجّ]	- الجناس.

المثال	**العلامة ومدلولاتها**	**التقنية**
- «هو ذا الجسر يزرع فيك الفتنة: يشطرك. يُحرّض الشطرَ على الآخر: كلّ يصرخ في وجه أخيه: كلاّ، لم تكتمل بعد، ولا تكتمل، أبدا». (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 263- 264).		

- «وإذا كان المقطع الاستهلالي «شهر» من شهرزاد يعني مدينة في اللغة الفارسيّة، فإنّ المقطع الختامي «زاد» يعني الابنة- أو الابن في حالة التذكير- فشهرزاد هي ابنة المدينة في أصل التسمية». (جابر عصفور، نقد ثقافة التخلّف، ص 70).

- «أمثولة شهرزاد». (جابر عصفور، نقد ثقافة التخلّف، ص 65- 72).	- الجسر/ التواصل من أجل اكتمال الهويّة.	- الاستعارة.
- «ويبدو أنّ التحيّز الذكوري الذي انطوت عليه اللغة، طوال تاريخها الاجتماعي، هو الذي دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكتابة، ومعنى الذكورة القامعة على الكاتب». (جابر عصفور، نقد ثقافة التخلّف، ص 42- 43).	- شهرزاد/ نموذج التحضّر والاختلاط والتطوّر العلمي والانفتاح على الآخر	- الدلالة المعجميّة المباشرة.
- «القلم واللسان». (جابر عصفور، غواية التراث، ص 153). «مديح القلم». (جابر عصفور، غواية التراث، ص 163)	- أمثولة شهرزاد/ «التمرّد الأنثوي على الثقافة الذكوريّة» (ص65)	- الكناية التمثيليّة.
	- الكتابة/الأنوثة المضطهدة. الكاتب/الذكورة القامعة.	- مقولة التذكير والتأنيث.

	- القلم/الثقافة الكتابيّة. - اللسان/ الثقافة الشفاهيّة.	- الاستعارة.

إنّ الذي يعزّز ما ذهبنا إليه من أنّ أدونيس وجابر عصفور يقرآن العلامات قراءة تخييليّة خاصّة تعتمد آليات مجازية تعقّد المدلول أكثر ممّا تعتمد منهجا تأويليًّا منطقيًّا يؤدّي إلى مدلولات متقاربة (وليست بالضرورة موحدة)، هو اختلاف نتائج قراءتهما للعلامة الواحدة .ولِنقفَ على ذلك الاختلاف يكفي أن نراجع ما كتبه أدونيس عن مدينة القاهرة «تلك اللامرئيّة» وما كتبه جابر عصفور عنها، أو ما استنطقه أدونيس من علامات ثقافيّة بشريّة كمحمد عبده والأفغاني، وما استنطقه جابر عصفور منها، أو ما تأوّله أدونيس من علامة «شهرزاد» وما تأوّله جابر عصفور منها، ...وكلّما كانت «العلامة» أقلّ اصطلاحًا في ميدان الثقافة أو الأدب، كانت مدلولاتها عندهما متباعدة.

- أمّا النقطة الثانية التي تؤكّد البعد «الذاتي» في مثل هذه القراءات، فتتمثّل بـ «انتقائيّة المدلولات وفق الأهواء الثقافيّة أو الإبداعيّة أو الفكريّة...» .وقد تتفاوت هذه الظاهرة حضورًا عند أدونيس وجابر عصفور .فإذا كانت القراءات السيميائيّة «المثاليّة» تهفو إلى الوقوف على «كافّة المدلولات الحقيقيّة» للعلامات حتّى يتيسّر التواصل بين الباث والمتقبّل، فإنّ قراءة أدونيس لبعض العلامات «قراءة إيديولوجيّة موجّهة» تعتمد استراتيجيّتها على مبدإ «ازدواجيّة المعيار» وإن أوهمت بوضوح المعايير .[1294]فمهما اتفقت السمات بين العلامتين وتشابهت، فلن تقود إلى مدلولات متماثلة بالضرورة إذا ما كانت المواقف تجاههما متباينة مسبقًا .ولعلّ أفضل برهان على ذلك هو تباين المدلولات التي أوحت بها مدينة «الأندلس» إلى أدونيس، والمدلولات التي أوحت بها إليه مدينة «بيروت» .فلئن كان منطق التأويل يفترض تشابه النتائج لتشابه العلل، فإنّ قراءة أدونيس للأندلس جعلت منها «مدينة فاضلة»، في حين أنّ قراءته لبيروت جعلت منها «جحيمًا فوضويًّا». و«الاختلاط الديني والمذهبي والعرقي» الذي جعل من الأندلس «مدينة تجسّد حركيّة الخروج من الذّات نحو لقاء شخص آخر، أو شيء آخر .وفي هذا الخروج لا تضيع الذّات في هذا الغريب الذي تلتقيه، سواء أكان شخصًا أو شيئًا، وإنّما على العكس، تتغيّر وتتجدّد»[1295]، ذاك الاختلاط هو الذي جعل من بيروت «مساحة فسيفسائيّة :مجموعة أحياء، مجموعة طوائف، مجموعة ثقافات .وهي

منظورًا إليها من هذه الزاوية، مدينة- لا مدنيّة، أو مدينة غير مدينيّة» .[1296]وعلاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه هي علاقة «اللاجئ» بـ«المأوى»[1297]، في حالة بيروت، وهي علاقة «المواطن الكوني» بـ«المتن الكوني الخلّاق» في حالة الأندلس .[1298]وتعلّق «الإنسان» بـ«ثقافته» هو «تقوقع»، في ما توحي به بيروت، أمّا تعلّقه بثقافته في «الأندلس» فهو «حفاظ على الهويّة». فـ«بيروت جماعات دينيّة [...] كلّ جماعة دينيّة تخلق وسطَها، أعني مدينتها الخاصّة، داخل المدينة»[1299]، أمّا الأندلس فهي موطن «الإنسان الذي سيمهّد لمجيء إنسان المستقبل» أي «الإنسان الذي سيشعر أنّه مركوز في جذوره، ملتحم بغيره، مفتوح على المجهول بحيث يتّجه بكيانه كلّه إلى بناء مستقبل مشترك للإنسانيّة جمعاء، دون أن يذوب فيها، دون أن يفقد هويّته».[1300]

لا نقرأ لأدونيس رأيًا في مدينة عربيّة، كعلامة من العلامات الثقافيّة، إلا وطَفَتْ على سطح الخطاب مدلولات ذات قيمة سلبيّة (العشوائيّة، الاستهلاك، الإلغاء، الإقصاء، التنابذ، الزخرفيّة، اللامدنيّة، العطالة، الحياة التي لا تُعاش، الظلام الغامر، .[1301](...في حين أنّنا لا نرى مثل تلك المدلولات في ما كتب عن مدن غربيّة إلا نادرًا (مدينة نيويورك، مثلًا) .هل يعني ذلك أنّ مدلولات العلامات، الثقافيّة بخاصّة، هي مدلولات أهوائيّة إيديولوجيّة؟ وإلا فلِمَ لم تُحِلْ «نيويورك»، عند أدونيس، إلا على «الهيمنة» و«العنصريّة» و«الاستغلال» ...ولا تحيل على «التطوّر» و«الاختلاط» و«الديمقراطيّة»...؟ ولِمَ لم يرَ أدونيس في «الأندلس» سوى «كونها الدّاخلي» الجميل، في حين لم يرَ في بيروت سوى «كونها الخارجي» القبيح؟ وإذا كان ذلك كذلك، فهل سيسحب هذه القراءة على علامات «ثقافيّة» أخرى أكثر خطرًا في علاقتها بهويّة الشخصيّة العربيّة؟ أي هل ستكون قراءته للتّفكير الديني العربي، بما هو علامة- نصّ، أو التفكير النقدي والأدبي العربيّين، مثلًا، قراءة أيديولوجيّة لا ترى إلا القبيح؟

إنّ إظهارَ مدلولٍ للعلامة وحجبَ آخر لا يُرَدّ، في ما نعتقد، إلا لغياب منهج سيميائي واضح يحيط بمدلولات العلامة ما ظهر منها وما بطن، ويحفظ القراءة من الأهواء الفكريّة والنعرات الأيديولوجيّة، ويقدر على «تنميط» القراءات لتقريب النتائج فيبدو القبيح قبيحًا والحسن حسنًا .أمّا تحرّر القراءات من كلّ معيار ومنهج، فلا يُرجى منه إلا الانفلات الذي قد يأتي على كلّ قراءة للعلامات ما كان منها متمكّنًا في الاصطلاح والتوافق المفهومي وما لم يكن .فما من ضامن، في ظلّ

غياب المنهج، لأن تكون قراءةُ علاماتٍ اصطلاحيّةٍ تُفترض إحالتها على مدلولات دقيقة، قراءةً علميّةً تستقصي تلك المدلولات ولا تتوهّم مدلولات أخرى.

ثالثًا: التصوّر اللغوي للنصّ:
النصّ كتابة إبداعيّة حداثيّةً

يُعتبر التصوّرُ اللغوي للنصّ الأقربَ إلى ذهن المتقبّل العربي المعاصر .ورغم القرائن الكثيرة على توسّع مفهوم «النصّ»، يبقى هذا التصوّر الأكثر حضورًا في كتابات النقاد العرب المعاصرين، عليه يدور الكلام، وحوله يكثر الجدل، ومنه وإليه تُردّ النظريّات والرؤى الإبداعيّة .بل إنّ النّاقد، في الثقافة العربيّة، لا يكتسب هذه الصفة إلا إذا برع في قراءة النصّ في تصوّره اللغوي الإبداعي.[1302]

ولا تنأى كتابات أدونيس وجابر عصفور عن التصوّر العامّ السائد لمصطلح «النصّ» رغم محاولتهما مواكبة ما يستجدّ في النقد العالمي من تجدّد رؤى ومتصوّرات تتعلّق بهذا المصطلح .فما كتباه حول النصّ في تصوّره المادّي والنصّ في تصوّره السيميائي، لا يُضاهى، كمّا، بما كتباه حول النصّ في تصوّره اللغوي الإبداعي.

والمتمعّن في الخطاب النقدي المخصّص لهذا التصوّر اللغوي الإبداعي، يمكنه توزيع ذخيرته المصطلحيّة على جهازين متجاوريْن حينًا، متداخليْن آخر .ويعكس كلّ جهاز منهما تصوّرًا مخصوصًا لتشكّل النصّ الأدبي .ففي أحيان كثيرة، تطالعنا في ذاك الخطاب أجهزة مصطلحيّة تحيل على آليات إبداعيّة تقليديّة موروثة .وهذه الآليات تعزّز الاعتقاد القديم بكون النصّ الإبداعي، الشعر منه بالخصوص، «صَناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات»[1303]، شرطها التمكّن من سُنن النحو وضوابط التركيب ومعايير البلاغة، مع تخيّر لذيذ الوزن والجزْل من الألفاظ والطريف من المعاني ...وهذه الآليات تشكّل ما يسمّيه أدونيس «البيان اللغوي» .وفي أحيان أخرى، تهيمن على الخطاب أجهزة مصطلحيّة مغايرة تحيل على آليات إبداعيّة مستحدثة تشكّل ما يسمّيه أدونيس، أيضًا، «البيان الكياني» .وهذه الآليات تحاول أن تحلّ محلّ الآليات التقليديّة في تشكيل النصّ الإبداعي اللغوي .كما تهفو إلى الإقناع بأنّ ذلك النصّ مَرّ، في حركة تطوّره المفهومي، من طور «الصناعة» (Le Savoir - Faire) الواعية إلى طور «الحدث» (L'évènement)ا[1304]، أي إلى طور «الرؤيا» [1305]و«المغامرة» السورياليّة .وهذا أمر عبّر عنه أدونيس بقوله :«و اليوم، يبدو مفهومنا للشعر مغايرًا، ولا يمكن أن يعود كما كان .وها نحن ننتقل من البيان اللغوي إلى البيان الكياني، ومن الاصطياد الوصفي إلى افتتاح عوالم الكيان الإنساني والمغامرة في أبعادها، والسير فيها من مجهول نجابهه فيقودنا، باستمرار، إلى مجهول آخر».[1306]

على تمايز هذيْن الجهازين وما يحيلان عليه، نقسّم هذا العنصر لنتبيّن إشكاليات تصوّر أدونيس وجابر عصفور للنصّ تصوّرًا لغويًّا إبداعيًّا.

1- النصّ صناعةً لغويّةً

لهذا التصوّر جذور إنسانيّة قديمة .وهو يعود إلى تعريف القدامى لمصطلح «فنّ» .فلهذا المصطلح، في اللغات الرومانيّة، علاقة وطيدة بالمصطلح الإغريقي (Tekhnê) الذي تولّد عنه مصطلح (Technique/ تقنية) الفرنسي .[1307]ولتلك العلاقة، اكتسب المصطلح، في اللاتينيّة، متصوّرًا موسّعًا يحيل على معنى «كيفيّة الفعل (Façon de Faire) بالرجوع إلى منهج إنتاج، وإلى فعل منظّم حسب قواعد تخوّل الوصول إلى نتيجة، أي] تخوّل الوصول إلى [صنع (إنتاج) شيء» .[1308]فالمصطلح في متصوّره القديم يحيل، إذًا، على حقل «التطبيقات» .غير أنّها تختلف

اختلافا كلّيًّا عن بقيّة التطبيقات «المنفعيّة(Utilitaire) » بالمعنى الحصري للكلمة، أي التطبيقات ذات العلاقة بمعاشنا.

وبشكل عامّ، تتمثّل مساهمة الإغريق واليونانين، عند ضبطهم لمتصوّر الفنّ، بالتركيز على سيرورة صنع شيء أو أثر .وكانت لهذا التصوّر سيرورة تاريخيّة طويلة؛ فقد نقلت ميريام كوريشي عن **معجم الألفاظ الأوروبيّة في الفلسفة** (Vocabulaire européen des philosophies) قوله: «لقد اعتقدنا طويلًا، مع اليونانيين، أنّ الفنّ والتقنية يحيلان على نفس ميدان الأنشطة» .[1309]وعلى مدى هذا التاريخ ترسّخ الاعتقاد بأنّ «الصناعة هي السمة المميّزة للفنّ .وإذا كان الفنّ يعرّف بكونه إنتاج شيء أو أثر، فإنّنا ندرك أهمّيّة القواعد التي يضمن الأخذُ بها ومراعاتها نتيجةً حقيقيّةً».[1310]

لقد خلق هذا التصوّر رؤية خاصّة للإبداع وللمبدعين .فالإبداع ليس طفرة، وإنّما هو إتقان لفعلٍ لامنفعي وحذقٌ لصناعة لا غاية لها إلا «إحداث» متعة فنّية .والمبدع ليس موهبة، وإنّما هو حِرَفي (Artisan) يتقن عمله اللامنفعيّ .فالموهبة، وحدها، غير كافية، وإنّما هي في حاجة إلى ترجيبٍ بمنهج وإرفادٍ بعمودٍ .ولا يكون الفنّان فنّانًا إلا بـ«التأهيل»(L'habileté))، أي بالموهبة المقترنة بالحذق والنجاعة التقنيّة (Efficacité Technique) [1311] .

لا تقتصر هذه الرؤية على حدود فلسفة الجمال اللاتينيّة .وإنّما هي رؤية شائعة في ثقافات متعدّدة لا تحوز واحدة منها قصب السبق في ذلك .ولا يخلو النقد العربي القديم من آراء واسعة تثبت الإبداع صناعةً تُكتسب وحرفة تُمتهن.[1312]

فما هي شروط الحرفيّة في صناعة النّصّ الإبداعي، لغويًّا، كما يتصوّرها النقاد العرب المعاصرون؟ وهل حافظوا على ما ورثوه عن ثقافتهم العربيّة وعن الثقافات الإنسانيّة في هذا الموضوع؟

تُثبت قراءة كتابات أدونيس وجابر عصفور أنّ أوّل شرط من شروط تلك الحرفيّة هو حلّ مشكليّة التمييز بين «النّصّ الإبداعي» و«النصّ اللاإبداعي»، أو كما يقول أدونيس «التمييز الجذري بين التقميش والإبداع» .[1313]وفي السياق ذاته، طرحت أسئلة أكثر خصوصيّة حول التمييز بين «الشعر» و«اللاشعر»[1314]، وطرحت أسئلة أخرى حول «النصّ الشعري الممتع» الذي يتعارض تصوّريًّا مع «النصّ الشعري اللاممتع»[1315]، وحول «الرواية الشعريّة» التي تتجاوب

ضدّيًا مع «الرواية الهامشيّة» أو «الرواية اللاشعريّة» ...[1316]على أنّ هذا التمييز لا يتحقّق إلا باستيعاب مفاهيم «الحداثة» و«المعاصرة» و«الجدّة» و«الطليعيّة» و«الثوريّة» وكلّ ما يدور في فلكها المفهومي .كما أنّه لا يتحقّق إلا بمراجعة مقولة «الجنس الأدبي» وفضّ مشكلة «التراتب الأجناسي» .وبمعنى آخر، يكون شرط «الحرفيّة» الأوّل هو الوعي بـ«خصوصيّة النصّ الإبداعي الحديث» جنسًا وصفاتٍ.

بهذا المعنى يكون «المبدع» خبيرًا بما سينتجه، وناقدًا لصروف الكلام يميّز منها «الإبداعي الأزلي» عن «المنفعي الزّائل» .وهذه نقطة تقاطع مع «القارئ المختصّ» الذي يُشترط فيه قدرٌ أدنى من «الخبرة الإبداعيّة»، أي لا بدّ له من أن يكون «مبدعًا» بالقوّة وإن لم يكن مبدعًا بالفعل. ولعلّ هذا ما دفع أدونيس إلى الرّبط بين نشاطيْن ساد الاعتقاد بانفصالهما، هما :الكتابة والقراءة.[1317]

أمّا ثاني تلك الشروط فهو «اكتساب آليات حقيقيّة» تتفق ومفهوم «الحداثة» وتجسّدها .فإذا كانت الثقافات الإنسانيّة قد اقترحت جملة من الآليات التي استخلصتها من تجارب وممارسات إبداعيّة مشهود لها بالجودة، فإنّ تصوّر تلك الآليات قد يختلف من مبدع إلى آخر، ومن جيل أدبي إلى آخر، ومن زمن إلى زمن .إضافة إلى أنّ مواقع تلك الآليات وأهمّيتها قد تتغيّر باستمرار مع التفطّن إلى منابع الإبداع الحقيقيّة .فما يبدو مناسبًا للإبداع في هذا الزمن، قد لا يوافق الزمن السابق ولا الزمن الآتي .فلكلّ زمن آلياته الإبداعيّة المهيمنة.

لكلٍّ من هذين الشرطيْن جهاز مصطلحيّ خاصّ يوضّح تصوّر العرب المعاصرين للنصّ صناعةً لغويّةً.

أ- في خصوصيّة النصّ اللغوي الإبداعي الحديث وإشكالياتها

يُردّ الوعي بخصوصيات النّص اللغوي الإبداعي الحديث، كما تحدّده كتابات أدونيس وجابر عصفور، إلى قدرة المبدع على تحديد موقف معرفي واضح من مجموعة علاقات أهمّها تلك التي تجسّدها ثنائيّتان أساسيّتان :ثنائيّة «النصّ /الزمن» وثنائيّة «النصّ /الحدث».

(1)النصّ /الزمن: من «نصّ الزمن» إلى «زمن النصّ» :لـ«الزمن» حضور لافت في كتابات النقاد العرب المعاصرين .فلأدونيس كتاب موسوم بـ زمن الشعر، ولجابر عصفور كتاب

موسوم بـ زمن الرواية .وحضور الزمن في الخطاب النقدي العربي المعاصر لا يقتصر على المعلن الصريح من الألفاظ التي تحيل إحالة مباشرة عليه، وإنّما يتجاوزه إلى مصطلحات أخرى يتوهّم فيها المبدع والقارئ، على السواء، بعض دلالات الزمن .من تلك المصطلحات ثلاثة مهمّة :«الحداثة» و«المعاصرة» و«الجدّة» .والعلاقة المفهوميّة بين «الحداثة» والزمن تأتّت من ارتباط دلالة «الحداثة» بـ«التطوّر التقني» أو ما يسمّيه أدونيس «الحداثة التقنويّة»[1318]، مرّة، و«الحداثويّة»[1319]، أخرى .فالحداثة التقنويّة التي ظهرت مع الثورة الصناعيّة تجعل تاريخ المصطلح متزامنًا مع تاريخ تلك الثورة، وتفصلها عن جذور أخرى عميقة قد تمتدّ في الزمن إلى ما هو أبعد من ذلك .أمّا «الجدّة» فينسرب إليها البعد الزمني من تقابلها الضدّي مع «القِدَم /القدامة». فإذا كانت صفة «القديم» متعالقة مفهوميًّا مع ما يوجد في «الماضي»، فإنّ صفة «الجديد» تتعالق مع ما يوجد في «الحاضر» .وأمّا «المعاصرة» فمصطلح يقترن اشتقاقيًّا مع «العصر» الذي يحيل على ما تأخّر من الزمن الذي يحتضننا.

وجرّاء توهّم هذا البعد الزمني في تلك المصطلحات، تسيّب استعمالها في النقد العربي المعاصر .فتبادلت مواقعها، وترادفت حتّى تماهت .إذ «نقرأ عن الشعر الحديث من البارودي إلى أمل دنقل .وبالقدر نفسه نقرأ عن الشعر الحديث =) المودرن) بوصفه نقيضًا للشعر السابق عليه من ناحية (شعر الإحياء، الرومانسيّة، الواقعيّة) وبوصفه نقيضًا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية (كما يناقض شعر صلاح عبد الصبور شعر العوضي الوكيل في مستوى أوّل، أو يناقض شعر أدونيس شعر نازك الملائكة، في مستوى ثان)».[1320]

وما كان أدونيس وجابر عصفور في منأى عن هذا «الاستخدام المربك» .إذ لا تخلو كتابتهما من مصطلح «الشعر العربي المعاصر» الذي يراد به «الشعر العربي الحديث» أو العكس بالعكس، ولا تخلو من مصطلح «الكتابة الجديدة» التي يراد بها «الكتابة الحداثيّة»[1321].. بل قد يصل الأمر إلى تعريف المصطلح الواحد تعريفين متناقضين.

والشعور بهذه الفوضى المصطلحيّة اقتضى المراجعة التي بدأت بالوقوف على الأسباب المولّدة للفوضى المفهوميّة .وكان التفطّن إلى الخيط الوهمي الرابط بين المصطلحات، أي تلك الخلفيّة الزمنيّة .فقد مثّل الوعي بأوهام «البعد الزمني»، وما انجرّ عنها من خلط، مدخلًا ضروريّا

إلى الحفر في ترسّبات تلك المصطلحات تلافيًا لـ«فوضاها»، من ناحية، واستفادة من «وفرتها»، من ناحية أخرى.

وآلت المراجعة المفهوميّة إلى نتائج مهمّة حسمت التمايز بين المصطلحات الثلاثة؛ فالذي أثبته جابر عصفور، وقد يوافقه عليه أدونيس في بعض السياقات، هو أنّ السمات المفهوميّة الأساسيّة لـ«الحداثة الإبداعيّة» هي :«الابتداء» و«الخلق» و«الاختلاف» و«الخرق» و«الانتهاك» و«عنف الخروج على ما هو متعارف عليه» و«التجاوز» و«التّخطّي» و«التّمرّد» و«الإنضاج» و«التّوسيع» و«التّعميق» و«الثورة» .[1322]ولا تتحقّق الحداثة بتحقّق هذه السمات المتجاوبة مفهوميّا .وإنّما تحقّقها مشروط بـ«وعي حداثي» يجرّدها من «العفويّة» وينظمها في إطار «مشروع» متماسك و«جُماع شامل من الممارسة والتصوّر» يعبّر عن «رؤية/رؤيا عالم جذريّة» .[1323]وبدوره، لا يتشكّل الوعي إلا في نسق حضاري وإطار مكاني مخصوصَين .وأفضل الأنساق الحضاريّة التي تحتضن ذلك الوعي هي التي تتّسم بـ«التحديث المادّي» الذي يغيّر نمط الحياة من طور البداوة إلى طور التمدّن دون أن يضفي عليه طابع الاستهلاك .وأمّا أنسب الأطر المكانيّة لذلك الوعي فهو «المدينة»، لا لكونها تراكمًا ماديّا للعمارة والبشر، وإنّما لكونها تعبيرًا عن «حساسيّة مغايرة» و«علاقات مغايرة» و«هويّة مغايرة».[1324]

أمّا مصطلح «الجدّة»، فقد جعله جابر عصفور محيلًا على :«النسخ» و«التكرار» .وهاتان السمتان تنسربان إلى هذا المصطلح من مدلول «التجدّد» .[1325]و«التجدّد» لا يستوعب سمات مفهوميّة أساسيّة مثّلت شروطًا لتحقّق «الحداثة» أهمّها :«الابتداء» .فقاعدة «التجدّد» كائنة سلفًا، لأنّه لا تجديد إلا لما هو موجود .ووجود تلك القاعدة يتنافى وفعل «الابتداء» الذي هو «إيجاد» من عدم و«إحداث» لمعدوم .وربّما لهذا الاختلاف الدلالي، اعتبر جابر عصفور الجدّة «محض مغايرة لا تنطوي على البعد الموجب للقيمة بالضرورة» .والمقصود بـ«البعد الموجب للقيمة» هو ذاك الذي «يقترن بخاصيّة الإحداث» و«الذي ينطوي على مشروع يواجه ما عجزت المشاريع القديمة عن حلّه» .[1326]إنّ افتقار «الجدّة» إلى «مشروع» ينزل بها مرتبة عن «الحداثة»، ويفقدها مزيّة الترادف معها .غير أنّ هذا التدقيق المصطلحي المهمّ، الذي فرضه التدقيق المعجمي، لم يراعَ في بعض كتابات أدونيس .فالسياقات التي يرد فيه مصطلح «الجدّة»، أو أحد مجاوراته الاشتقاقيّة، لا تكشف عن وعي الناقد بالفوارق المعجميّة والمفهوميّة بين هذا المصطلح ومصطلح «الحداثة» .ولا

تجرّده من «التجاوز» و«الابتداء» و«الإبداع» .ففي بعض السياقات، يجاور بين «الجديد» و«الغريب» و«النادر» .[1327]وفي سياقات أخرى، يدّعي أدونيس أنّه يتجاوز طموحه الأوّل المتمثّل بـ«تأسيس قصيدة جديدة» مع مجلّة شعر، إلى طموح آخر يتمثّل بـ«تأسيس كتابة جديدة» مع مجلّة مواقف .[1328]ولعلّ من أوضح السياقات تعبيرا عن استيعاب «الجدّة» لمتصوّرات «الإبداع» و«التجاوز» و«التغيير» و«الخروج على الماضي» و«احتضان المستقبل»، عند أدونيس، هو ذاك الذي تحدّث فيه عن «آفاق الشعر العربي الجديد» .[1329]وفي سياق حديثه عن «الارتداد» التحديثي الذي كرّسه الفكر «النهضوي»، أكّد هذه السمات المفهوميّة للجدّة .[1330]وفي مواضع أخرى من كتاباته حين كان النّاقد يتقصّى مفهوم الحداثة عند جبران، يتخطّى متصوّر الجدّة دوره كمستوعب لسمات «الإبداع» و«الابتكار» و«التجاوز» وما لفّ لفّها إلى الترادف الصريح معها .فأدونيس يثبت أنّ «الابتكار والفرادة مرادفان، أو هما اسمان، للجدّة».[1331]

يبدو أنّ مصطلح «الجدّة» قد أغار على بعض سمات مصطلح «الحداثة» .فما نسبه جابر عصفور إلى الحداثة نسبه أدونيس إلى الجدّة .وما نسبه جابر عصفور إلى «الجدّة» نسبه أدونيس إلى «الحداثة» .[1332]وما جعله جابر عصفور مزيّة للحداثة، أي انفرادها بالإحالة على متصوّر «الابتداء»، يجعله أدونيس مزيّة للجدّة ويجرّد الحداثة منه .إذ يقول :«ولا بدّ أوّلًا من التمييز بين الحديث والجديد .فللجديد معنيان :زمنيّ وهو، في ذلك، آخر ما استجدّ، وفنّيّ، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله .أمّا الحديث فذو دلالة زمنيّة ويعني كلّ ما لم يصبح عتيقًا .كلّ جديد بهذا المعنى حديث .ولكن ليس كلّ حديث جديدًا [...] الجديد يتضمّن إذن معيارًا فنيًّا لا يتضمّنه الحديث بالضرورة» .[1333]غير أنّ المتأمّل في كلام أدونيس، عند هذا السياق، يلاحظ أنّه يخلط بين مصطلحَي «الحديث» و«المعاصر» ما أدّى إلى تثمين مصطلح «الجديد» والسقوط بمصطلح «الحديث» درجة عنه.[1334]

أوْلى بهذا التمييز الذي يقيمه أدونيس بين «الحديث» و«الجديد» أن يكون بين «الحديث» و«المعاصر» .غير أنّ ضبابيّة المصطلحات جعلت النّاقد يسند إلى الجديد ما كان يجب إسناده إلى الحديث، ويسند إلى هذا الأخير ما كان يجب إسناده إلى المعاصر .وحتّى حديثه عن «الحداثة» في أكثر كتبه طباعة ومراجعة، أي «الثابت والمتحوّل»، لا نظفر فيه بتميّز لهذا المصطلح عن الجدّة. فقد تغري العناوين، مثل «جبران خليل جبران أو الحداثة /الرؤيا» أو «الحداثة /التجاوز»[1335]،

بالظفر بتعديل مفهومي لمصطلح الحداثة يتناسب ومتصوّره الحقيقي، ولكنّ منجز الخطاب تحت تلك العناوين لا يوحي بشيء .بل غالبًا ما يحضر مصطلح «الجدّة»، أو أحد مجاوراته الاشتقاقيّة، مقترنًا بسمات «التجاوز» و«الفرادة» و«الإبداع» ...ولعلّ السّبب في تجنّبه اعتماد مصطلح الحداثة الإبداعيّة للإحالة على «الرؤية المجاوزة» هو ارتباط هذا المصطلح عند العامّة بما سمّاه هو «وهم الزمنيّة» .وحتّى المحاولات القليلة التي أراد فيها كشف حقيقة الحداثة الإبداعيّة بتبيين سماتها المفهوميّة الأصيلة، لجأ أوّلًا إلى نقض ذلك الوهم مع أوهام أخرى لا تقلّ خطرًا عنه .[1336]ومع ذلك فإنّه يختتم تلك المحاولات بعبارة توحي بهيمنة السمات السلبيّة عليها ما يجعلها غير معبّرة تعبيرًا حقيقيًّا عن تلك «الرؤية المجاوزة» التي تتخطّى الزمن وأوهامه.[1337]

لو حلّت صفة «المعاصر»، في هذه السياقات من كتابات أدونيس، محلّ صفة «الحديث» لاتفق الناقدان على أنّ «المعاصرة» هي أكثر المصطلحات إحالة على الزمن من بين الثالوث الذي تطرحه ثنائية النصّ /الزمن .فـ«المعاصرة»، في التصوّر السائد، مصطلح مقرون بـ«العصر» الذي يمثّل وعاء زمنيًّا يضمّ مبدعيْن متباعدَي الرؤى مختلفيْ الوجهات متنافرَي القناعات .«ولذلك تظلّ صفة المعاصر حائمة حول البعد الزمني، أي الوجود في العصر، في دائرة لا تتجاوز خمسين عامًا تقريبًا» .[1338]وقد تتأكّد صفة المعاصر، ببعدها الزمني هذا، من خلال الممارسة الإبداعيّة الملتزمة بالعناصر الثابتة في العصر، غير واعية بعناصره المتحوّلة، أو متفاعلة بـ«روحه» الذي يقتضي التأثّر والتأثير بل يقتضي الثورة عليه.

غير أنّ بعض المستعملين الذين يتعلّلون بقاعدة «لا مشاحة في الاصطلاح»، قد يحاولون إسقاط البعد الزمني على مصطلح «المعاصرة»، ومجاوراته الاشتقاقيّة، ويخلعون عليه ما خُلِع على «الحداثة» من سمات مفهوميّة فارقة بدعوى أنّ التفاعل مع «روح العصر» يقتضي «وعيًا مجاوزًا» هو ذاته «الوعي الحداثي» .ولكنّه أمر قد يجاوز بالمصطلح حدوده المفهوميّة، و«يؤدّي إلى فوضى المصطلح وليس ضبطه أو تحديده»[1339]، كما يرى جابر عصفور .ولذلك يرى هذا الناقد أنّه «من الأفضل للصفة والأجدى في ضبط الاصطلاح، أن تظلّ الصّفة في حدود هذه الدائرة، حائمة حول بعدها الزمني، لا تتجاوزها إلى غيرها، بغواية هذا الوهم- لا مشاحة في الاصطلاح- [...]وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة، لتحوم حول روح العصر، وقعت في مزالق مفهوميّة، تربك دلالتها من ناحية، وتعكّر على الجذريّة الكامنة في تصوّرات الحداثة من ناحية ثانية» .[1340]وتبريره

لهذه الدعوة هو أنّ «روح العصر نوع من المطلق المجرّد، لا معنى له دون تحديد هذا الروح المحلّق».[1341]

* * *

إذًا، ليست سمة «الحداثة»، إذا ما اقترنت بمصطلح «النصّ» أو بمصطلح «الكتابة»، محيلة على البعد الزمني .وإنّما تحيل على «شكل من أشكال الوجود الواعي» [1342]المغاير للأشكال «القديمة» .فهذه السمة اختزال كثيف لوعي جديد، ورؤية جديدة، وثقافة جديدة، وهويّة جديدة .وإذا كانت صفة «الحديث» مشحونة بمفاهيم «التغاير» و«التجاوز» و«الابتداء» و«الخرق» و«الانتهاك» و«عنف الخروج على المتعارف»...، فإنّ كلّ محاولات التمويه على هذه المفاهيم ستبوء بالفشل .فأن يتشكّل النصّ في شكل مختلف عن القديم دون أن يجسّد «مغايرة رؤياويّة»، أو دون أن يفعّل «التجاوز» في مستوى المشروع والممارسة الإبداعيّة، أو دون أن «يخترق» حجب المجهول و«ينتهك» محرّمات السائد، فلن يكون «حديثًا» حقًّا .وأن يتزيّى بزيّ «القديم» ويكون، في الوقت نفسه، «مغامرةً» بحثٍ عن فضاءات إبداعيّة بكر ومحاولة «عبور» إلى مجهول العوالم، لا ينفي عنه صفة «الحداثة».[1343]

لقد ساهم توضيح العلاقة بين القدامة والحداثة في تحديد السمات المفهوميّة الأساسيّة للمصطلحين .وغنم مصطلح «النصّ الإبداعي اللغوي الحديث»، من وراء ذلك، ما نزع عنه شوائب مفهوميّة جذّرت فيه البعد الزمني وحصرته فيه .بل إنّ غنيمة هذا المصطلح الأساسيّة تمثّلت بتغيّر وظيفته من التعبير عن الزمن الموضوعي «التعاقبي المتتابع» إلى البحث عن زمنه الخاصّ، «الزّمن الإبداعي الدّائري والعمودي الذي يتقدّم انفجاريًّا» .[1344]

(2)النصّ /الحدث: من نصّ الحدث إلى النصّ- الحدث .لقد مثّل الحديث عن العلاقة الإشكاليّة بين «النصّ الإبداعي» و«الحدث» مدخلًا بالغ الأهميّة للبتّ في تحديد عدّة مصطلحات. من تلك المصطلحات :الشعر، النثر، الشعر الوظيفي، الكتابة الوظيفيّة، الشعر الواقعي، الرواية الواقعيّة، قصيدة النثر، المسرح الشعري، الشعر الثوري، شعر الثورة، الشعر الملتزم، شعر الحقيقة، شعر التجربة، الشعر التجريبي، الشعر الموضوعي، الشعر الذاتي ...ولئن بدت هذه المصطلحات، في ظاهرها مشتّتة، فإنّها متشابكة :فبعضها مصطلحات رئيسيّة استيعابيّة (كالنثر والشعر)، وبعضها

مصطلحات فرعيّة اندماجيّة (كالرواية التي تندمج في النثر، والشعر الواقعي الذي يندمج في الشعر) .وبعضها الآخر مصطلحات متجاورة تجاور تضاد (كالشعر الموضوعي والشعر الذاتي)، وبعضها الآخر مصطلحات متجاورة تجاور ترادف (كالشّعر الوظيفي والشعر الموضوعي) .ومع ذلك، فإنّها تشترك في تحديد الجنس العام، أي الإبداع، والأجناس الفرعيّة، أي الشّعر والنثر، والأنواع الخالصة، كالقصيدة والرواية والمسرحيّة، والأنواع الهجينة، كالمسرح الشعري وقصيدة النثر.

وللحدث تصوّر شاسع في كتابات أدونيس وجابر عصفور .فهو، في مواقع كثيرة، يتجاوب مفهوميّا مع مصطلحات «الموضوعي» و«الحقيقي» و«المرجعي» و«الواقعي» و«اليومي» و«المألوف» و«السائد» و«العابر» و«الوظيفي» و«المعيش» و«الممارسة» و«التظاهرة/ الظاهرة» و«التّاريخي» و«الاجتماعي» و«الإيديولوجي» و«الشيء الحميم» و«الشيء الحيادي» و«الحياتي» و«الملتصق بجلدة الحياة» و«ما هو في مستوى الأشياء» و«الدّارج» و«التفصيلي» و«قضايا الإنسان السّطحيّة» و«المستويات المباشرة للعالم والحياة» و«النّشاط الاجتماعي» و«البعد المباشر المرتبط بالظّرف والوضع» و«اللحظة العارضة في تاريخ الإنسان» ...[1345]فللحدث، وفق هذه العلاقات، أبعاد مختلفة أهمّها أربعة :البعد العملي المادّي، والبعد الثقافي، والبعد النفسي، والبعد الإبداعي .وعلى ذلك يمكن اعتبار «الحدث»، كما تشخّص كتابات أدونيس مفهومه السائد، «فعلًا أو ردّ فعل مؤطَّريْن «مكانًا» و«زمانًا»، ومحكوميْن بدوافع «ذاتيّة» أو «موضوعيّة»، وغايتهما تحقيق «منفعة» شخصيّة أو جماعيّة، ويمكن التعبير عنهما إبداعيًّا تعبيرًا يراعي «حقيقتهما» الماديّة في إطار «نسق ثقافي سائد» لا يمكن الحياد عنه» .وهو بكل اختزال :«كلام الواقع».[1346] وقد يكون ذلك «الفعل» و«ردّ الفعل» المادّيين غزوًا ومحاولة إخضاع للقبيلة يقابلهما دفاعٌ بالسيف واللسان عن أهلها وعن هيبتها، كما يتجسّد في معلّقة عمرو بن كلثوم، أو يكونا اغتصابَ أرض واحتلالًا تواجههما مقاومة وانتفاضة، كما يتجلّى في شعر درويش، أو يكونا حيْفًا اجتماعيًّا وتكريسًا للولاء القبلي تقابلهما فروسيّة وصعلكة، كما في شعر عروة بن الورد، أو يكونا تسلّطَ حُكم وقمعًا يواجههما رفض سياسيّ ومعارضة، كما في شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب أو في روايات الأدب السياسي وأدب السجون..، ويمكن أن يكونا تمنّعًا ونأيًا من المرأة يقابلهما إصرار على اللقاء وعلى إخضاع الجسد والتمتع به، كما في معلّقة امرئ القيس...

كلّ «فعل» في الوجود «حدث»، وكلّ «حدث» يمكن أن يكون «موضوعًا» للإبداع. واختلفت المواقف النقديّة من علاقة الإبداع بالحدث .فشِقٌّ من النقّاد، وهم في الغالب ممّن يرسّخون مفهوم «النقد السائد»، يرى قيمة النصّ الإبداعي في «شرف الحدث» الذي يتخذه موضوعًا .وهم في ذلك، يصدرون عن رؤية جدوليّة مقارنة تصنّف المعاني إلى «جميلة» و«قبيحة» أو «مباحة» و«ممنوعة» ...ويستتبع هذا التصنيف تقييم للنصوص، فما تضمّن معاني شريفة كان جيّدًا وما تضمّن معاني قبيحة كان رديئًا .ونتج من ذلك فصل بين «مضمون» النصّ (الذي هو نقل للحدث في نسخة قولية) و«شكله» (وهو طريقة التعبير عن الحدث المنقول) .واستتبع ذلك تمييز تفاضلي بين المضمون والشكل .وهناك شقّ آخر من النقّاد يرى «أنّ طريقة التعبير أو كيفيّة القول أكثر أهميّة من الشيء المقول، وأنّ شعريّة القصيدة، أو فنّيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها» .[1347]ويعني ذلك أنّ نبل الموضوع وشرف معانيه لا يضفيان بالضرورة على النصّ الإبداعي جودة فنيّة، لأنّ قيمة الشعر ليست «في مضمونه بحدّ ذاته، سواء كان واقعيًّا أو مثاليًّا، تقدّميًّا أو رجعيًّا» [1348]وإنّما قيمته في «طريقة التعبير» وأسلوب المعالجة .ويبرّر أدونيس تجاوز «الجودة» حدود «الموضوع» بحجّتين :ترى الأولى أنّ محاكاة «الحدث الجميل» بالقول وصفًا لا ترقى إلى الحدث الجميل ذاته. وأنّ تصوير «المعنى الشريف» لا يضاهي ذلك المعنى عينه .فهو الأصل والآخر صورة، وللأصل شرف الابتداء .فـ«الحدث (الجميل أو القبيح) هو، في حدّ ذاته، أجمل (أو أقبح) من الكلام الذي يعكسه- وصفًا، أو مدحًا، أو هجاءً» .[1349]فالشاعر لا يمكن «أن يكوّن وردة من الكلام تضاهي أو تطابق وردة الطبيعة»، وبالمثل، هو لا يمكن «أن يكوّن بكلام اللغة جسدًا شهيدًا يضاهي جسد الثائر الشهيد أو يطابقه» .[1350]إنّ النسخة، دائمًا، قاصرة عن مجاراة الأصل لأنّها حين تتوهّم أنّها توضّحه وتكسف عنه تعميه وتحجبه .[1351]وشرف النسخة هو، أبدًا، عاجز عن منافسة شرف الأصل .ولذلك يجب تعديل وظيفة النصّ الإبداعي من نسخ الحدث- الأصل ومحاكاته إلى غاية أخرى هي البحث عن حكمة ذلك الحدث حتّى يكون النصّ حدثًا .إنّه الخلاص من أسْر «الواقع المباشر الظاهر الشائع»، وتأسيس لـ«واقع آخر، عميق وجديد» .[1352]وفي مجمل هذه العمليّات، تغيير لوظيفة الكلام في النصّ .فما تعود «الوظيفة الإخباريّة» مهيمنة على الكلام، وإنّما تتراجع إلى مرتبة دون «الوظيفة الشعريّة» كثيرًا.

أمّا الحجّة الثانية التي يعتمدها أدونيس للإقناع بتجاوز معيار «الجودة» حدود الحدث- الموضوع، فهي ترى أنّ طرائق التعبير عن الحدث/الموضوع الواحد، وليكن شريفًا، مختلفة شديد الاختلاف ومتباينة شديد التباين بعضها جيّد وبعضها رديء .وقد تفوق الرديءَ منها طرقُ تعبير عن أحداث- مواضيع أخرى أقلّ شرفًا ونُبلًا من موضوعها .فـ«لا يكون الفنّ رديئًا، بالضرورة، إذا عبّر عن آراء رديئة» .[1353]وفي المقابل، لا يكون الفنّ نبيلًا إذا عبّر عن حدث نبيل .فـ«أن يتناول الشعر الموضوعات الوطنيّة، لا يعني بالضرورة أنّه شعر جيّد، فنيًّا» .[1354]و«قد يكتب شاعر عن موت شهيد ثوري قصيدة، ويكتب شاعر آخر قصيدة أخرى عن موت عصفور، ومع أنّ الموضوع الأوّل أنبل وأسمى، فقد تكون القصيدة الثانية أغنى وأجمل» .[1355]إنّ «الموضوعات أيًّا كانت لا أهميّة لها، سلبًا أو إيجابًا، في تقويم فنيّة الشعر»[1356]، كما يدّعي أدونيس.

تتفق الحجّتان، إذًا، على أنّ «الحدث- الموضوع»، في ذاته، لا قيمة له في تحديد قيمة النصّ، وإنّما قيمته في طريقة تعبير المبدع عنه وكيفيّة التقاطه .وتتفقان على أنّ قيمة النصّ ليست في اختيار المواضيع الأشرف والأنبل، وإنّما قيمتها في كيفيّة حضورها «كشكل تعبيري» و«صيغة رؤيا» .[1357]ولهذا الانتقال من التأكيد على «مضمون» النصّ إلى التأكيد على «الشكل التعبيري» تأثير في تغيير متصوّرات مصطلحات عديدة كـ«الثورة» و«الحقيقة» و«الأصالة» ...ومن جهة أخرى، استخدم هذا المعيار المتجدّد كأداة للفصل بين أجناس الكلام، عامّة، وبين أنواع التعبير الأدبي الرئيسيّة والفرعيّة.

وللكلام، في تصوّر أدونيس وقد يتردّد صدى هذا التصوّر عند جابر عصفور، جنسان رأسان :هما «الشعر» (الذي يستعمل في سياقات بمعناه الحصري، ويستعمل في سياقات أخرى رديفًا للتعبير الأدبي) و«اللاشعر» (الذي يستعمل في سياقات بمعنى كلّ خطاب أدبي غير الشعر، ويستعمل في سياقات أخرى رديفًا للكلام العادي) .في «اللاشعر» أولويّة لـ«الحدث الموضوعي» لذلك هو جنس كلامي «لامجاني» منفعته خارجيّة، وفي «الشعر» أولويّة لـ«الفنّ- الحدث» لذلك هو جنس «مجاني» منفعته ذاتيّة.[1358]

وللتّعبير الأدبي نوعان رأسان لكلّ نوع علاقة معيّنة بـ«الحدث» .ذانك النّوعان هما: «النثر» و«الشعر» .والسمات الفارقة بين الجنسين الرأسين تتقابل تقابلًا ضديًّا :فإذا كان النثر منفعيًّا وواضحًا ومباشرًا وإعلاميًّا- إخباريًّا يقدّم معلومات حول الحدث والأشياء ويدور في إطار

المحدود المنتهي ويصدر عن رؤية وموقف لتحديد الخطإ والصواب واستجلاء الحقيقة المطلقة متوسّلًا التحليل المنطقي الخاضع لتوجيهات العقل وموظفًا اللغة توظيفًا خطيًّا يستخدم المفردات لما وُضعت له أصلًا، إذا كان النثر كذلك، فإنّ الشعر لا بدّ أن يكون مسكونًا بهاجس التجديد لا يركن إلى التكرار والتقليد، وأن يكون ملتفتًا إلى كيفيّة معالجته للأشياء والأحداث في وعي ينعكس على الذات- صيغة ورؤيا- يستنطقها ويطوّرها معتمدًا منهجًا تخييليًّا- استشرافيًّا دليله الحدس القلبي لا الاستدلال العقلي ووسيلته اللغة المجازيّة التي توظّف المفردات توظيفًا عموديًّا يتجاوز بها مفاهيمها الخطيّة المباشرة إلى مفاهيم مركونة في أعماق التصوّرات.[1359]

وبقدر ما تساهم هذه السمات في الفصل بين النثر والشعر، النوعين الرأسين، تساهم في تصنيف الأنواع الفرعيّة وتوزيعها .فمن الأنواع الفرعيّة ما يندمج ضمن «النثر» لا لأنّه اختار شكل المنثور تعبيرًا، وإنّما لأنّه تبنّى النثر منهجًا (التحليل المنطقي والوصف المباشر للأحداث) ووسيلةً (اللغة المباشرة) وغايةً (الإخبار والإبلاغ عن أحداث) وحيّزًا (المنتهي /المحدد زمانًا ومكانًا)، ومن الأنواع الأخرى ما يندمج ضمن «الشعر» لا لأنّه اختار الموزون شكلًا للتعبير، وإنّما لأنّه تبنّى الشعر منهجًا ووسيلة وغاية وحيّزًا، ولأنّه انطرح في «أفق كشفي- معرفي» متجاوزًا الحدث الموضوعي ليكون حدثًا فنيًّا .ومهما حاولت بعض الأنواع الفرعيّة الحديثة التخلّص من هيمنة الحدث الموضوعي وسلطته لتعانق الفنّ حدثًا استثنائيًّا، فإنّ بعض الخصوصيات تجعلها غير قادرة على الانفصال عن الحدث الموضوعي انفصالًا كليًّا لأنّ علاقتها به علاقة أنطولوجيّة.[1360]

لقد كان لهذا التوزيع الجديد، وفق القاعدة التي مرّت بالنصّ من نسخ الحدث ونقله بأمانة إلى الاتصاف بصفة الحدث، آثار في مقاييس النّقد وفي تسمية الأنواع الفرعيّة القديم منها والمستحدث. فما عاد معيار «الشكل» (الموزون/المنثور) فاصلًا بين الأنواع الفرعيّة، بل أصبحت الرؤية الإبداعيّة هي المعيار المائز بين النثر والشعر .وما عادت أسماء الأنواع الفرعيّة مقتصرة على المعهود منها كالرواية والقصيدة والمسرحيّة، وهو ما يوحي بانفصالها و«صفائها»، بل أصبح منفتحًا على ما يقع بين التخوم ويقرّب بين الأجناس المتنافرة :فما يقع بين النثر والشعر، ويأخذ من النثر شكله الخارجي ويأخذ من الشعر رؤيته الكليّة دون شكله وُسم بـ«الشعر المنثور (الشعر النثري)» أو «قصيدة النثر» [1361]و«القصيدة الشبكيّة المركّبة التي هي نصّ- مزيج، تتآلف فيه الوزنيّة على تنوّعها مع النثريّة على تنوّعها»[1362]، وما استعار من الشعر شكله الموزون وتبنّى

رؤية النثر الكليّة دون شكله فهو «نثر موزون»، وما استعار من الشعر لغته ولكنّه يحافظ على بنية النثر ورؤيته وسم «نثرًا شعريًّا» وهو يختلف عن الشعر المنثور (الشعر النثري) وعن قصيدة النثر .[1363]وعلى ذلك تقاس بقيّة الأجناس الهجينة، أو ما يسمّيه أدونيس «النصّ/المزيج»[1364]، كالمسرح الشعري والرواية الشعريّة والشعر الملحمي...

لقد تأسس فضاء إبداعي جديد يمكن أن نطلق عليه «الفضاء الأجناسي الوسيط» أو «الفضاء الشبكي» .[1365]وهو ليس مستقلاً عن الفضاءيْن الأساسين :فضاء النثر وفضاء الشعر، وإنّما هو امتداد لهما .وحاول هذا الفضاء خلق مصطلحات تعكس ذلك الامتزاج بين الأنواع الفرعيّة الأساسيّة .وشاعت بعض المصطلحات منها ولم تشع أخرى .من ذلك أنّ مصطلح «قصيدة نثر» شاع أكثر من مصطلح «شعر نثري»، وشاع مصطلح «مسرح شعري» وغاب «شعر مسرحي/ ملحمي»، وحضر مصطلح «رواية شعريّة» وغاب مصطلح «شعر روائي» ...وإذا كان مبرّر هذه التسميات هو حجم المساهمة التي يقدّمها كلّ نوع فرعي رئيسي في المنتوج الإبداعي الجديد (فما كان قريبًا من النثر أكثر افتُتِحت تسميته بمصطلح «نثر» وتُلحق بمصطلح النوع الثاني، والعكس بالعكس)، فإنّ بعض هذه المصطلحات الجديدة لا يلتزم، في مستوى الإحالة، بالنوع الأقرب، بل يستحوذ على الإحالة على الفضاء الوسيط الجامع بين النوعين سواء من هذه الضفّة أو من الضفّة المقابلة .والدّليل على ذلك مصطلحان شائعان هما :«قصيدة النثر» و«المسرح الشعري» .إذ يُطلق المصطلح الأوّل على الشعر الذي ينحو نحو النثر (ككتابات محمّد الماغوط)، كما يطلق على النثر الذي ينحو نحو الشعر (كتابات جبران خليل جبران) .ويطلق المصطلح الثاني على الشعر الذي ينحو نحو المسرح (كبعض كتابات صلاح عبد الصبور، أو مجنون ليلى لأحمد شوقي)، ويُطلق على المسرح الذي ينحو نحو الشعر (كمسرح جورج شحادة).

وما يصحّ على الفضاء الوسيط الذي يلتقي فيه الشعر والنثر يصحّ على فضاءات وسيطة فرعيّة تنشأ داخل النثر أو داخل الشعر وتجمع نوعين فرعيين متجاورين كـ«السيرة الذاتيّة» و«الرواية» مثلًا .ففي بعض الحالات يتقارب النوعان فيتشكّل نوع أدبيّ وسيط تتداخل فيه الحدود بين النّوعيْن المصدريْن .وكان جابر عصفور متفطنًا إلى إشكاليّة «الحدود المرنة» بين «الرواية» و«السيرة الذاتيّة»، وإلى خصوصيّة النوع الناشئ عن تواشجهما وقد وسمه بتسميات مختلفة شكلًا لكنّها متحدة متصوّرًا .فيدعو هذا النوع الناشئ «رواية السيرة الذاتيّة»، حينًا، و«رواية الفنان»،

حينًا آخر، و«رواية الرائي»، حينًا ثالثًا .وقد أشار إلى هذا النوع حين عرّج على مرونة الحدود بين الرواية والسيرة الذاتيّة.[1366]

وقد تتعمّق إشكاليّات الحدود المرنة حين تتعقّد مسالك المزج بين الأنواع الأدبيّة .فالأنواع الفرعيّة قد تتقارب داخليّا ثمّ تتقارب، في مرحلة تالية، خارجيًّا مع أنواع رئيسيّة .ومثاله أن تتقارب «الرواية» مع «السيرة الذاتيّة» لتنشأ «رواية السيرة الذاتيّة»، وهي نوع فرعي من درجة ثانية، ثمّ يتقارب هذا النوع الأخير مع «الشعر»، النوع الأدبي الرئيسي، فتنشأ «رواية السيرة الذاتيّة الشعريّة» التي تعرف اختصارًا بـ«الرواية الشعريّة» .[1367]والملاحظ أنّ جابر عصفور، حين يتحدث عن «الحدود المرنة»، لا يؤكّد مفهوم «النوع الأدبي الجديد» كما يفعل أدونيس[1368]، بل يكتفي بالإشارة إلى الظاهرة دون الاحتجاج لتميّز ذلك النوع الجديد.

لهذا وغيره كان هذا الفضاء المستحدث محلّ خلاف نقدي كبير بين النقاد العرب المعاصرين .فقد خلخل رؤية إبداعيّة تقليديّة، وزحزح «مبادئ الجماليّة والشعريّة» من موقعها، وشكّك في ثوابت نقديّة موروثة، وأعاد رسم حدود متفق عليها، وفتح بابًا على أنواع أدبيّة «غريبة» بـ«أسماء عجيبة» .ولعلّ أكثر الأشياء تعميقًا للخلاف، في هذا المسعى الحداثي، هو ذلك النّوع الكتابي الذي يجمع بين النّثر والشّعر ويضيف إليهما من عنده، وسمّي «قصيدة نثر» .فهذا النوع الأدبي الجديد اختزل، كما يعتقد النقّاد المستهجنون له، كلّ إشكاليات «الرؤية الحداثية» وأهمّها تحطيم أسوار الأنواع الأدبيّة وما ينتج منها من انهيار لقوانين نقديّة «مقدّسة».

فقد توسّعت، في تصوّر بعض النقاد العرب الحداثيين المعاصرين، دائرة «الشعر»، في مفهومه السائد، لتشمل النصوص التي تتصف بصفة الشعر .وامّحت بذلك «الحدود التقليديّة التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبيّة، ولا يعود ثمّة نوع صاف» .[1369]كما انتُهِكت قدسيّة «الأشكال الثابتة» لتتأسّس «أشكال متحرّكة» لا تعمل معزولة، وإنّما تعمل داخل شبكة من العلاقات مع الأشكال التعبيريّة الأخرى ومع النصوص السابقة اختلافًا أو ائتلافًا .[1370]والجامع بين «الشعر» و«المتصف بصفة الشعر» هو «النصّ/الكلّ» [1371]الذي حصر «النثر» في زاوية ضيّقة حتّى جعله مرادفًا، عند أدونيس، لـ«الكلام العادي» أو «اللاشعر» الذي يكون نقل «الحدث» غايته.

وقد يتفق جابر عصفور مع أدونيس حول التصنيف العام لأجناس الكلام، وحول توزيعها إلى أنواع رئيسيّة وأخرى فرعيّة .إذ نراه يقرأ نصوصًا شعريّة، بأنواعها، وأخرى نثريّة، بأنواعها. كما نراه يهتمّ بنصوص تمزج بين خصائص النثر وخصائص الشعر (كقصيدة النثر عند محمّد الماغوط وعند أدونيس)، أو يتحدّث عن «المسرح الشعري» (كـ«مسافر ليل» و«مأساة الحلاّج» و«ليلى والمجنون» و«بعد أن يموت الملك» و«الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور) ويلمّح إلى «الرواية الشعريّة»، كما أشرنا في موقع سابق ...غير أنّ جابر عصفور يتعامل تعاملًا حذرًا مع هذه الأجناس الهجينة .فلا نراه، مثلًا، يُدمج «المسرحيّة الشعريّة»، كما كتبها أحمد شوقي أو صلاح عبد الصبور، ضمن الفضاء الإبداعي الوسيط، وإنّما يبقيها ضمن الشعر .[1372]ولا يُدمج مسرحيات سعد الله ونّوس، بما تختزنه من طاقة فنيّة عالية لا تتولّد بالضرورة من شعريّة الجملة، ضمن ذلك الفضاء الوسيط كما فعل أدونيس بمسرح جورج شحادة الذي كتبه صاحبه نثرًا لا شعرًا، بل يبقيها ضمن جنس المسرح .[1373]كما أنّه لا يُلحق الأقصوصة أو الرواية التي تتميّز بطاقتها الشعريّة العالية، كأقاصيص نجيب محفوظ ويوسف إدريس والمنفلوطي أو روايات نجيب محفوظ ورواية زينب لمحمد حسنين هيكل ورواية قنديل أمّ هاشم ليحي حقّي...، لا يلحقها بذلك الفضاء الوسيط كما يفعل أدونيس مع كتابات جبران خليل جبران النثريّة، وإنّما يبقيها في دائرة النثر الذي يتميّز، عنده، بطرائق فنيّة مخصوصة لا تقلّ شأنا عن طرائق الكتابة الشعريّة وقد تلتحم معها في بعض الآليات. فجابر عصفور يحافظ على التوازن الأجناسي بين النثر والشعر، على خلاف أدونيس الذي يضخّم جنس الشعر على حساب جنس النثر ثمّ يخلق فضاء وسيطًا يلحقه بدوره بالفضاء الشعري الواسع. ولا وجود، عند جابر عصفور، لفضاء أجناسي وسيط، وإنّما الأدب «نثر» أو «شعر» فقط .وللنثر أنواع فرعيّة وللشعر أنواع أخرى .وامتزاج النثر بالشعر أو الشعر بالنثر ليس سوى حركة داخليّة غير قادرة على محْوِ حدود الجنسين، لأنّها حدود قابلة للتمدّد بطبعها.[1374]

ب- في آليات إبداع النصّ اللغوي الحداثي

تعدّدت المصطلحات المحيلة على «آليات الإبداع» .فقد يحيل عليها مصطلح «أدوات التعبير» [1375]و«طرق التعبير/طريقة التعبير» [1376]و«الأنواع البلاغيّة للصّورة الفنيّة»[1377] و«تقنيات الكتابة» [1378]و«أدوات الشاعر» و«وسائل الشاعر للابتكار والاختراع» [1379]و«مادّة الشعر»...[1380]

وآليات الإبداع معلومة تزخر بها كتب البلاغة والعروض .ويمكن توزيعها، منهجيّا، إلى أربعة أجهزة مصطلحيّة .الجهاز المصطلحي الأوّل «موسيقيّ»، والجهاز الثاني «تخييلي»، أمّا الثالث فهو «بديعي معنوي»، وأمّا الرّابع فهو «بنائي» .يضمّ الجهاز «الموسيقي» مصطلحات: «الوزن» و«الإيقاع» و«النغم» .ويضمّ الجهاز الثاني مصطلحات «المجاز» الأساسيّة: «الاستعارة» و«الكناية» و«التشبيه» و«التمثيل» .ويضمّ الجهاز الثالث مصطلحات «التوليد» و«المبالغة» و«التجريد» .أمّا الجهاز الرّابع فيضمّ مصطلحات :«التقديم والتأخير» و«النظم» .وهذه الأجهزة بمختلف مصطلحاتها تشكّل ما يسمّيه أدونيس «البيان اللغوي» و«المواصفات الجماليّة القديمة» .وقد تنضاف إلى هذه المصطلحات الموروثة عن الرؤية النقديّة العربيّة القديمة، مصطلحات أخرى مجلوبة من رؤى نقديّة أجنبيّة .منها :«الرّمز» و«القناع» و«العلامة الهندسيّة والرياضيّة (المثلّث، المربّع، الدائرة، إشارة اللانهاية، الأسهم، الحروف المفردة)[1381]» و«البياض» و«التجريب».

وليس لهذه الآليات قيمة في ذاتها ولا فضل لواحدة منها على الأخرى، وإنّما قيمتها في قدرة المبدع على توظيفها في نصّ إبداعي .ولهذا التوظيف مصطلحات تحيل عليه .ومعظم هذه مصطلحات تنتشر في كتابات القدامى كما تنتشر في كتابات المعاصرين، منها :«الصياغة» و«الأسلوب» و«البناء» و«الصناعة» و«التشكيل» و«التأليف» و«التصوير» و«التخيّل» و«تقديم الموضوعات»، وقد يضاف إليها مصطلح «المحاكاة» في بعض سماته المفهوميّة التي تحيل على كيفيّة تقديم الموضوعات وطريقة تشكيلها...[1382]

وحضور تلك الآليات في كتابات التقليديين الإبداعيّة وفي رؤيتهم الجماليّة يختلف، مفهوميّا، عن حضورها في كتابات الحداثيين الإبداعيّة وفي رؤيتهم الجماليّة .والاختلاف ينطلق من الرؤية لينعكس على المفاهيم .والرؤية تطال «اللغة الشعريّة» مرتبة وبناءً ومنهجًا وتقنيات.

(1)مراتب اللغة الإبداعية: النصّ بين «اللغة العادية» و«اللغة الشعريّة».

للحداثيين رؤية خاصّة لـ«اللغة الإبداعيّة» .فهذه اللغة، من حيث موقعها، هي «فوق اللغة العاديّة» و«فوق اللغة الشعريّة المبسّطة التي تكون في مستوى الأشياء أو دونها» .إنّها أرقى اللغات المستعملة و«أعلاها»، بعبارة أدونيس، لأنّها لغة «خاصّة» تضع الإنسان والعالم في علاقات لغويّة

جماليّة فكريّة فريدة ومختلفة .[1383]وليست المفاضلة بين مستويات اللغة مفاضلة بين «الفصيح والدّارج»، أو بين «البلاغي والمباشر»، أو بين «الصادق والكاذب»، وإنّما هي مفاضلة بين «الشّعري- الرؤياوي واللاشعري» .ويمثّل هذا المعيار فيصلًا بين الشعراء الذين «يكتبون، فنيًّا، بلغة تحت اللغة تتطابق مع هذه الحياة العربيّة التي هي تحت الحياة»، أي الشّعراء الذين يرون اللغة «وعاءً أو ثوبًا» فتتحوّل معهم إلى «تقميش» و«جلجلة أصدافيّة» وإلى «لغة لغو»[1384]، وبين الشعراء الطليعيّين الذين يفجّرون اللغة الشعريّة التقليديّة بحثًا عن طرق تعبير مبتكرة وفتحًا لآفاق مجهولة وكشفًا عن مقاربات جديدة ومنطق جديد، فيجعلون اللغة استقصائيّة «أوسع وأبعد وأعمق من أن تتّحد بالمفردات والعبارات والصيغ»[1385]، لأنّهم يعتبرونها لغة- «مشروعًا لا يكتمل إلا جزئيّا» .[1386]تتخلّى اللغة، بهذا المعنى الحداثي، عن كونها «أداة» و«وعاء أفكار» لتكون «حدثًا» في ذاتها .وهذا الحدث يتميّز بوعيه بذاته .أي أنّ اللغة تترقّى في مدارج الإدراك إلى أقصاها حيث ينقلب وعي الذات على الذات فيتخذها «موضوعًا» لنفسه.

مثّلت أهميّة «الوعي الحداثي للغة» نقطة لقاء بين أدونيس وجابر عصفور .غير أنّ المتمعّن في كتاباتهما يلاحظ اختلافًا في النّظر إلى نسبة «الصفاء» في اللغة الإبداعيّة .فإذا كان أدونيس يشترط في اللغة الإبداعيّة أن تكون لغة فوق اللغة، فإنّ جابر عصفور لا يجرّد «اللغة العاديّة» من قيمتها الفنيّة، أو من «طاقتها الشعريّة» .فبتأثّر بالنقد الغربي (يحيل على فيكتور شكلوفسكي) وبمتابعة لحركيّة التجربة الإبداعيّة العالميّة المعاصرة وخصوصًا في مجال الكتابة الروائيّة، لاحظ هذا الناقد أنّ «التقابل بين الشّعري واللاشعري، والمراوحة بينهما، ومن ثمّ نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما، سواء في ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التي تتقابل بها الروايات المتعدّدة، وجه دالّ من أوجه العلاقة المتغيّرة بين الأساسي والهامشي في الفنّ» .[1387]والوعي بمرونة الحدود بين الشعري واللاشعري في النصّ الإبداعي الروائي خاصّة، دفع بالناقد إلى الاعتراف بطاقة الهامشي الفنيّة.[1388]

إذ يعتقد جابر عصفور أنّ تجاور «اللغات المتباينة صفاءً» و«المتباينة طاقة شعريّة»، في مستوى النصّ الواحد، هو سمة من سمات «الرّواية الحديثة» وعلامة من علامات استجابتها إلى زمنها وحضورها في عصرها .أمّا الروايات ذات «اللغة الشعريّة» الصفويّة، فهي نصوص مرتبطة بزمن وبمجال محدّدين :أمّا الزمان، فهو الذي احتضن الرؤية النقديّة التصنيفيّة للأنواع

الأدبيّة التي تفصل بين «الرواية الشعريّة» و«الرواية اللاشعريّة» بناء على حساسيّة معيّنة .وأمّا المجال، فهو مجال «السرديّات الذاتيّة» (السيرة الذاتيّة الأدبيّة، رواية السيرة الذاتيّة، رواية الفنان رواية الروائي، .(...فـ«المسافة جدّ قصيرة بين لغة هذا النوع من الكتابة الروائيّة ولغة الشعر، تجمع بينهما صفة التكثيف، وهيمنة ضمير المتكلّم، وحيويّة الصور الحسيّة التي لا تعتمد على المجاز أو التشبيه بل على حيويّة الوصف .وأخيرًا وضع إيقاعات الكلمات وعلاقات التراكيب موضع الصدارة من بنية اللغة التي تؤدّي وظيفتها، شعريًّا، في روايات أصبح الكثير منها يعرف بمسمّى الرواية الشعريّة» .[1389]ومع تفجّر «الوعي المحدث»، عند المبدع وفي مستوى النصّ، تفطّن هذا النوع من الكتابة إلى «شعريّة» الهامشي المبتذل ودلالته على الاستجابة إلى روح العصر «وذلك بالمعنى الذي يدلّ على إمكان الاستغراق في الذاتيّة والغوص عميقًا في الأنا، [...] كما يدلّ على قدرة الرواية- في الوقت نفسه- على تجسيد نقيض الرواية .ومن ثمّ الابتعاد عنها، حيث الشيئيّة الخالصة واطّراح النزعة الإنسانيّة [...] والتباعد الكامل عن العلاقات الانفعاليّة، والاستغراق في عالم الموضوعات المحايد».[1390]

يبدو أنّ مردّ الإشكاليّة المترتّبة عن اختلاف النّظر إلى اللغة المرجوّ توظيفها في الإبداع هو طبيعة النصّ وحدوده .فأدونيس الذي يتمسّك بمبدإ «صفويّة اللغة الإبداعيّة»، مرجعُه النصّ الشعري ومجاله الجملة التي تقتضي بلاغة «التركيز» أو «التكثيف»، أمّا جابر عصفور فمرجعه الرّواية ومجاله النصّ السّردي الذي يميل إلى «الإطناب» و«التفصيل» دون أن يرى فيهما إخلالا بمبادئ الشعريّة أو تعدّيًا على طقوسها، بل كان جابر عصفور يطلق على بلاغة الإطناب مصطلح «بلاغة الخرنوب» مستعيرًا إيّاه من مقال لمحمّد قطب ردّ به على عباس محمود العقاد.[1391]

ومع هذا الاختلاف في تقدير حجم «الفنّ» في مستويات اللغة، هناك إجماع بين الناقديْن على أنّ الترقّي باللغة لا يتمّ أو يكون له وجود إلا إذا استند إلى ملكة ابتكار فريدة تنقل اللغة من مستوى «وصف الواقع» و«تشخيصه» إلى مستوى «الكشف عن المجهول» و«ابتكار المحتمل» .وتنقلها من مستوى «العلم بالشيء» إلى مستوى «الحُلم به» .فلا تكون اللغة الشعريّة «فوق اللغة» إلا إذا تخلّصت من سلطة «العقل والمنطق» واستنارت بنور «الخيال» واهتدت بهدي «الحدس» واحتكمت إلى «البصيرة /عين القلب» .فالعقل، في تصوّر الحداثيين وخصوصًا أولئك المتأثرين بالمدرسة السورياليّة، هو أسوأ أعداء الشعر لأنّه يجمّد تصوّر العالم في سلسلة من التناقضات

(«الواقع» في مقابل «الممكن»، «العمل» في مقابل «الحلم» .(...على ذلك، لا يمثّل العقل مصدرًا معرفيًا موثوقًا به في الرؤية الشعريّة ولا منهلًا صالحًا للغة الإبداعيّة، وإنّما هو مصدر المعاني التي تجري مجرى الأدلّة والفوائد الموضوعيّة .[1392]وفي المقابل، فإنّ «الخيال» هو «معيار المعرفة»[1393]، وهو الملكة الحقيقيّة المولّدة للغة الشعريّة، لأنّه قادر على تجاوز حدود العقل. «فالخيال، كما يقول أدونيس، يعمل ما يراه العقل محالًا» .[1394]ففي رحابه، فقط، يظهر «الجمع بين الأضداد» و«يَتْوَحِد ما هو محال الوجود» .[1395]فالخيال هو الفضاء الذي يستوعب «الواقع» و«الممكن» و«المحال» معًا .[1396]وفي هذا الفضاء، لا تخضع هذه العوالم إلى مفاضلة أو ترتيب، وإنّما في حضورها متجاورةً تجاور تدرّج ترسيخٌ للاعتقاد بتعدّد إمكانيات الوجود، وتأكيد لقصور التصوّرات الأحاديّة لذلك الوجود والتصوّرات الإقصائيّة لوجود آخر أو أكثر .فالخيال هو الوسيلة الوحيدة القادرة على جعل المبدع يتحقّق من «الواقع» (بما هو إمكانية واحدة من جملة إمكانيات) وتؤكّد له أنّه لا يبنيه على هذيان .[1397]وربّما لهذا السّبب، يعتقد الحداثيون أنّ الخيال هو «الأقرب في الدلالة على الحقّ» الظاهر منه والباطن.

إنّ نقل مركز الابتكار من العقل إلى القلب، وتغيير شكله من المحاكاة إلى التخيّل، مهّدا لرؤية جديدة عمادها «الوحدة العضويّة» التي لا تفصل بين شكل ومضمون.

(2)اللغة الإبداعيّة وإشكاليّة البناء: في العلاقة بين «الشّكل» و«المضمون».

إنّ لغةً شعريّة تعتمد على ملكة الخيال وتعوّل على البصيرة وتتّخذ الحدس دليلًا، لا بدّ أن تهفو إلى تحقيق وظيفة تتجاوز «الإبلاغ» .فكان على هذه اللغة أن تطرح عنها «المحاكاة» (إلا إذا كانت محاكاة لفعل الخلق دلالةً وحركيّة) [1398]وتتخلّى عن مبدإ «الالتزام» (إلا إذا كان التزامًا بحقيقة الإبداع وجوهره) لتحقيق تلك الوظيفة التي وسمت بـ«الشعريّة» .وضبط هذه الوظيفة والاتفاق على هيمنتها على النصّ الإبداعي [1399]رسّخا تصوّرًا جديدًا للإبداع ولطريقة صناعته وللعلاقة بين مكوّناته .وتكمن أهميّة هذا التصوّر في تحرير النصّ الإبداعي من تبعيّته للعالم الخارجي (الواقع)، وجعله غاية نفسه، فلا حقيقة سوى ما يخبر عنه بشكله .وما يخبر عنه لا يحتمل تصديقًا أو تكذيبًا لأنّه خاضع لحقيقته الذاتيّة لا لحقيقة عالمنا وإدراكنا .على ذلك يكون الخبر، في النصوص الإبداعيّة، ذا وضعيّة خاصّة من حيث الإبلاغ والتقبّل .فالنصّ حين يتشكّل، جاعلًا من ذاته غاية، ينقل خبره .فـ«كلّ تعبير مضمون» و«كلّ شكل مضمون» .[1400]فلا فصل بين الشكل

والمضمون في النصّ الإبداعي الحداثي .«الشكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار»[1401]، لأنّ الشّكل هو «طريقة في استكشاف الواقع والتعبير عنه» بطرق مختلفة (يتفق أدونيس وجابر عصفور على وصفها بالسمفونيّة) [1402]تمتدّ من النقيض إلى النقيض، أحيانًا، وتوصل بين المتنافرات وتقرّب المتباعدات [1403]من أجل البحث عن منطق خفيّ يوفّق بينها. فالشكل، إذًا، «مقاربة خاصّة ومغايرة في معرفة الواقع وتغييره» .[1404]والمعنى، تبعًا لما سبق، «هو فعاليّة الكلام، أي فعاليّة العلاقات التي يُنتجها الكلام»[1405]، لذلك هو «ينشأ في الكتابة وبعدها»[1406]، مثلما ينشأ الشكل في الكتابة وبعدها[1407]، من خلال إقامة علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الأسماء والأشياء، وبين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء[1408]، وتنسيقها في أشكال خاصّة تجسّد الرؤية الكليّة وتعطي لكلّ نصّ خصوصيّته ووحدته وتمنح المبدع حرّيته .ويجد هذا التصوّر الأدونيسي للشّكل والمعنى وتفاعلهما في التجربة الإبداعيّة صداه في كتابات جابر عصفور وتصوّره للشعر وللّغة والمعنى .[1409]فالذي خلص إليه جابر عصفور هو أنّ «المعنى الذي لا تعبّر عنه اللغة ليس معنى على الإطلاق ولا وجود له أصلًا، لأنّنا لا نفكّر- على الأقلّ في فنون الأدب- إلا باللغة ومن خلالها، فليست كلماتنا إلا المعاني ذاتها».[1410]

بالعلاقات الجديدة بين الكلمات تصير اللغة الإبداعيّة مغامرة لغويّة كيانيّة [1411]«تجريبيّة» وظيفتها إنشاء «عالم احتمالي تخييلي» .فمن خلال تلك العلاقات، «تهدم العلاقات الثابتة بين الدالّ والمدلول، فيما تؤكّد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود .ومن هنا اهتمامها بالخفيّ الباطن،[...] ، وبالاحتمالي التخييلي» .[1412]وأثناء الهدم والبناء يكون النصّ «قادرًا على أن يتوالد بنفسه»[1413]، إذ تتأسّس الأشكال الجديدة والأكوان الإبداعيّة الجديدة دون أن تخضع إلى «قوالب جاهزة» أو «قـاعدة» (عمود)، ودون أن تكون موجودة قبليًّا .[1414]وهذا التصوّر هو الذي اجترح له أدونيس مصطلح «أوّلانيّة اللاشكل» [1415]الذي يجب أن يتجاور مع مصطلح «أوّلانيّة اللاقاعدة» .فلكلّ نصّ جديد شكله الخاصّ الذي يولد معه، وله لغته الخاصّة وتجربته الخاصّة. فالأشكال والمعاني «كالصورة، ابتكار»، فهي لا قبليّة ولا قالبيّة[1416]، لا تؤخذ ولا تقتبس[1417]، بل هي وليدة «تشكيل» خاصّ يقوم على منهج «التجريب المفتتح».[1418]

(3)منهج التّشكيل اللغوي: «التجريب المفتتح» :من المؤكّد أنّ «التّجريب»، بما هو قرين «التحرّر الإبداعي» و«محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرّة أو التي أصبحت قوالب

وأنماطًا، وابتكار طرق جديدة» و«بحث مستمرّ عن نظام آخر للكتابة» و«تحرّك دائم في أفق الإبداع» بلا منهجيّة مسبقة وإنّما بمفاجآت مستمّرة[1419]، وهذه سمات تجعل منه «تجريبيًا مفتتحًا» (بعبارة أدونيس) أو «تجريبيًا مستمرًّا» (بعبارة جابر عصفور)[1420]، من المؤكّد أنّه يختلف عن «التجريب» كما عرف عند القدامى من حيث علاقته بالحسّ والعقل.[1421]

فالتجريب، في رؤية المعاصرين، خاصيّة إبداعيّة حداثيّة تقوم على أنقاض «الوراثة» و«التراكم» و«الاستمراريّة» و«النّمطيّة» كما تدافع عنها المؤسسات والأنظمة الرّجعيّة، وتقف في وجه «الالتزام السّطحي» و«الثوريّة العقيمة» و«الوعي الزائف» و«الحداثة الوهميّة/الحداثويّة» كما تتجسّد في كتابات «التقدّميّين» .على ذلك يعرّف الحداثيون «التجريبيّة»، المصطلح الذي اجترحه أدونيس للإحالة على مطلق الحدث، بكونها ممارسة إبداعيّة مستمرّة لتجاوز ما استقرّ وجمد[1422]، وحركة تحرّر في الكتابة «إلى درجة الغربة عن نمطيّة التعبير»[1423]، وفعل تبدّل وتغيير «يناقض السكون ويرفض الاستنامة إلى قاعدة أو الاستكانة إلى مبدإ أو الخضوع الدائم لزعيم أو عقيدة فكريّة».[1424]

ليست التجريبيّة، إذًا، سمة «الفصائل الرجعيّة» و«القوى التقدّميّة»، وإنّما هي خاصيّة النخب «الطليعيّة» التي تتبنّى عقيدة «التحرّر الإبداعي» وتؤمن بـ«التحوّل النصّي» ولا تستكين إلى «مذهب أدبي» أو تسير في درب «منظّر نقدي» .فالتجريبيّون هم، دائمًا، ضدّ القاعدة والمنهج، وضدّ النّظريّة والمدرسة وضدّ تأليه الأعلام وتصنيمهم .وربّما لهذه الأسباب كان بعض التجريبيين العرب في خصام دائم مع الفصائل الرجعيّة والقوى التقدّميّة والأنظمة السياسيّة على السواء .وفي المقابل، كانت تلك القوى المخاصمة تحارب التجريبيّة لما تمثّله من تهديد لها .فأدونيس يرى أنّ «الرجعيّة تحارب التجريبيّة حفاظًا على استمرار الأشكال الموروثة، أي حفاظًا على مواقعها. والتقدّميّة تحارب التجريبيّة حفاظًا على الارتباط بالجماهير التي يصعب الوصول إليها، شعريًا، إلا بهذه الأشكال الموروثة المستقرّة، أي حفاظًا على نظامها» .[1425]وليس بمنأى عن هذا الصراع ما رصده جابر عصفور من خلافات القاص المصري التّجريبي يوسف إدريس مع أصدقائه الماركسيين بوجه خاصّ واليساريّين بوجه عام، وخلافاته مع رموز الأصوليّة الدينيّة، إضافة إلى صداماته المتجدّدة مع النظام السياسي القائم حتّى في لحظات التقارب الفكري.[1426]

ولمّا كان التجريب منهجًا في الكتابة لا يخضع لضوابط مسكوكة وإنّما هو وليد لحظة الإبداع، فإنّه لا يمكن رسم دروبه في مسعى تنظيري مسبق .وغاية ما تمكّن منه أدونيس وجابر عصفور هو «وصف» الممارسات التجريبيّة على الساحة الإبداعيّة العربيّة .فإذا كان أدونيس من الذين يلتقطون، دائمًا، التجارب الفريدة التي تتميّز بانقطاعها عن النمطي والسائد وتحرّرها من القواعد والقوالب الجاهزة من أجل تجريب أشكال تعبيريّة جديدة واستكشاف عوالم بكر، سواء في

الشعر أو في المسرح أو في النثر أو حتّى في الفكر والرسم والموسيقى، فإنّ جابر عصفور يلحّ على النفس التجريبي عند بعض الكتّاب العرب دون غيرهم.

والتجريب، من خلال وصف أدونيس وجابر عصفور للمنجز الإبداعي العربي، لا يختصّ بنوع أدبي دون غيره، ولا يقتصر على «الشّكل» دون «المضمون»، إن صحّ الفصل بينهما، ولا يتصف به «النصّ» دون «صاحبه» .فالتجريب الإبداعي عقيدة وممارسة كتابيّة شاملة .هو عقيدة آمن بها يوسف إدريس الذي يصعب اختزال كتابته في مذهب أدبي أحادي البعد تمامًا كما يصعب اختزال يوسف إدريس نفسه في انتماء فكري محدّد، كما يثبت جابر عصفور .[1427]وآمن بها جورج شحادة الذي لا يستنفر شياطين ولا عرائس، وإنّما يصنع مسرحه صنعًا، «فهو نفسه يوحي مسرحه لنفسه»[1428]، كما يقرّ أدونيس .وتلك العقيدة نفسها هي التي آمن بها إدوار الخراط ومحمّد برّادة وعبد الله العروي، تنظيرًا للرواية وإنجازًا، كما يشير جابر عصفور مرّة أخرى .[1429]وهو ممارسة تطال الرواية التي تميّزت بكونها أفقًا مفتوحًا «يستوعب كلّ أنواع الإبداع، ويفيد منها، ويضفر عناصرها في علاقاته» مستندة في ذلك إلى مبدإ يسمح بالوصول بالتجريب إلى آفاق قصيّة عرف عند النقاد بـ«المبدإ الحواري» الذي «لا يقتصر على الشّخصيات والأحداث أو التقنيات واللغات وإنّما يجاوزها إلى الأنواع والأجناس التي تتجاوب في الفضاء الروائي خالقة توليفتها البوليفينيّة» .[1430]كما أنّه ممارسة تطال المسرح، وخصوصًا «مسرح خيال الظلّ»، بناء دراميًّا وأحداثًا وشخوصًا وأزمنة وأمكنة ولغة ومشاهد وإخراجًا .والمسرح التجريبي هو الذي يخلع عنه بردة «تمثيل الواقع» ليتقمّص غلالة «الطقوس الاحتفاليّة الصوفيّة» ويتدثّر بعباءة «الأحلام والرؤى والتخيّلات» التي تحوّل الحدث الدرامي البسيط إلى «مشروع لتحوّل الطبيعة الإنسانيّة تحوّلًا جماليًّا» .[1431]ويُعتبر الشّعر أكثر الأنواع الأدبيّة قبولًا للتجريب، في الرؤيا الجماليّة العربيّة الحداثيّة .ويمكن اعتبار معظم كتابات أدونيس وجابر عصفور التنظيريّة والتحليليّة، في مجال الإبداع الشعري، سيرًا في درب التشجيع على التجريب وتبريره والمنافحة عنه.

ولعلّ السؤال الملحّ، في هذا الموقع، هو :هل يمكن أن يخوض المبدع غمار التجريب بما يتوفّر من آليات؟

إنّ ما تلحّ عليه كتابات أدونيس وجابر عصفور هو أنّ «التجريب» يقتضي رؤية مغايرة وتصوّرًا جديدًا للآليات الإبداعيّة الموروثة يتماشيان وفرادة التجربة الحداثيّة، مثلما يقتضي توسيع

دائرة تلك الآليّات وإن باقتراض أخرى جديدة من تجارب إبداعيّة عالميّة.

(4) تقنيات التّشكيل اللغوي: تقوم استراتيجيّة الحداثيّين في التعامل مع التّقنيات الموروثة على مبدأيْن :الانتقاء المصطلحي والانزياح المفهومي .أمّا الآليات المقترضة فقد حافظوا على تصوّراتها الأصليّة وظائفها، كما شاعت في الأدبيات النقديّة الغربيّة، وحاولوا إغناء تجاربهم بطاقتها الإبداعيّة .[1432]فالحداثيون تخلّوا عن مصطلحات «الوزن» و«القافية» و«العمود الشّعري» ومعظم المصطلحات المحيلة على الظواهر البلاغيّة اللفظيّة .وأعادوا النّظر في مصطلحات أخرى، فحافظوا على المتجدّد مع «تحيينه» ليناسب روح الإبداع الجديد، وأفرغوا غير المناسب لهذا الروح من مفهومه القديم وشحنوه بمفهوم آخر .ودوافع الانتقاء والانزياح يحصرها أدونيس في قدرة المصطلحات المختارة على الاستجابة إلى طموحات التجربة الحداثيّة .فكان المعيار الأساس، في المفاضلة بينها، هو طاقتها الرؤياويّة التي تستشفّ ما وراء الواقع فيما تحتضن هذا الواقع .فشملت الانزياحات المفهوميّة مصطلح «الكلمة» من «الجهاز المعجمي»، ومصطلح «الإيقاع» من «الجهاز الموسيقيّ»، ولحقت مصطلح «التجريد» من «الجهاز البديعي المعنوي»، ومصطلحات «التخييل» و«المجاز» و«الكناية» و«التمثيل» من «الجهاز التخييلي» .وفي المقابل، شهدت بعض المصطلحات النقديّة- البلاغيّة القديمة تفاوتًا في المقبوليّة بين أدونيس وجابر عصفور .وأهمّ مصطلح وقع الاختلاف حوله هو «التشبيه» الذي لفظه أدونيس في حين أكّد جابر عصفور أهمّيته.[1433]

(أ) الكلمة بين «الإحالة المعجميّة» و«التسمية الرائدة»: لقد مثّلت «الكلمة»، في تصوّرها الحداثي، منطلق عمليّة الانزياح .فإذا كانت الكلمة في التصوّر السائد علامة لغويّة تحيل على معنى معجمي أو مجموعة معان محدّدة قاموسيًّا تحديدًا مسبقًا، فإنّها في التصوّر الحداثي تفقد ذلك المعنى المسبق لتبتكر معناها الخاصّ ضمن علاقات مع كلمات أخرى .[1434]ومعناها المكتسب مشدود إلى الشحنة النفسيّة والتخييليّة والفكريّة- الشعوريّة التي يرشح بها النصّ الإبداعي في كلّيته .فلا أهميّة، في التصوّر الإبداعي الحداثي، للكلمة المنبتّة، ولا قيمة للعلاقات الجدوليّة للفظة، وإنّما المهمّ هو علاقاتها التركيبيّة، لأنّ جمال اللغة في الإبداع بعامّة، وفي الشعر بخاصّة، يعود «إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة» .[1435]على ذلك، تكون الكلمة دائمة التجدّد، وكلّ معنى تتلبّسه هو طارئ .فللكلمة، كما يقول أدونيس، عمر .[1436]وعمرها

قصير .فمدلولها يسكن على حاشية الموت، ويبقى دالّها حيًّا، منتصبًا، متهيّئًا لتلبّس مدلول جديد مع كلّ سياق جديد وعلاقة جديدة .ومع كلّ كلمة هناك بداية جديدة ورحلة لا نهاية لها في أفق لا ينتهي، لأنّ الكلمة في سياقها الإبداعي «أنثى حبلى بطاقات البداية- الخلق»[1437]، ما إن تضع حتّى تحبل من جديد وتضعنا على عتبة عالم جديد .ولذلك يكون المبدع مطالبًا بأن «يحرص على أن يشحن الكلمات التي يستخدمها بلهب جديد، يجعلها في فتوّة دائمة- أي في حركة مستمرّة من الولادة المستمرّة» .[1438]وكلّما كانت الكلمات متحرّرة الدلالة، تساوت في الفضل .أمّا في حالة تعالقها مع غيرها، فإنّ فضل الواحدة على الأخرى يكون بمقدار تلاؤم معناها مع معنى الكلمة التي تسبقها والكلمة التي تليها.[1439]

ولقد ترتّب عن هذا التصوّر الحداثي للكلمة تصوّر آخر لمصطلح «التّسمية»، أي لعلاقة تلك «الكلمة» بـ«الشيء» الذي تحيل عليه .وقد استند الحداثيون، في تأسيسهم للعلاقة الجديدة بين الكلمة والشيء، إلى التصوّر اللساني الذي يعتبر الكلمات مجرّد رموز واصطلاحات .فحين تكون الكلمة «رمزًا» تتخلّى عن كونها «صورة» للشيء أو «محاكاة» له .وفي تخلّيها ذاك حفاظ على «الفراغ» الذي يفصل بينها والشيء في ما تحتضنه .فـ«هناك دائمًا فراغ ما بين الاسم والمسمّى أو الكلمة والشيء .والفكر هو الحركة التي تحاول أن تملأ هذا الفراغ .لكنّه فراغ لا يمتلئ، لأنّنا حين نفترض امتلاءه، نفترض في الوقت ذاته المطابقة الكاملة، النهائيّة بين الكلمة والشيء» .[1440]وبالحفاظ على ذلك الفراغ تحافظ الكلمة على طاقتها الشعريّة الخلاّقة لآنّها تضمن قدرًا من التأمّل والتساؤل والتخيّل .وقد غدت مساحة هذا «الفراغ» معيارًا من معايير تحديد الكلام الشعري ومقياسًا من مقاييس الموازنة بين صوره في أعراف النقد الحداثي .فأدونيس، مثلًا، يرى أنّ الكلام لا يكون شعريًّا «إلا بقدر ما يخلق مسافة بينه وبين الأشياء- فيما يحتضنها».[1441]

وبقدر ما تحرص الكلمة على خلق مسافة بينها والشّيء، تقترب من المبدع أكثر .فالمبدع هو المسؤول عن التسمية، وهو خالق المعنى الجديد بقوّة «التخيّل» .وحين يسمّي شيئًا يهيمن عليه ويمتلكه لأنّه يكون قد عرفه، «والمعرفة قوّة :قوّة امتلاك وقوّة تخيّل» .[1442]فالتسمية، بهذا التصوّر، «فعل وفعاليّة»[1443]، فعل يؤكّد هويّة المبدع كخلاّق متجاوز وفاعليّة بين الكلمات .والفعاليّة «كيمياء شعوريّة لا لفظيّة»[1444]، أمّا الفعل فكشفي، لا يتحقّق إلا بـ«التخييل» بما هو «قوّة رؤياويّة تستشفّ

ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع»، أي هو «قوّة تطلّ على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور».[1445]

(ب) مفهوم «النظم» ومزيّته عند الحداثيين: إنّ المقصود بالنظم هو «نظم الكلم» بالمعنى الذي وضّحه عبد القاهر الجرجاني حين قال مقارنا بينه وبين «نظم الحروف» :«وممّا يجب إحكامه [...]الفرقُ بين قولنا حروف منظومة وكلمٌ منظومة .وذلك أنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى [...] وأمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتّب المعاني في النّفس».[1446]

والنّظم، بهذا التصوّر، لا يحيل على «النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[1447]، وإنّما يحيل على تناسق دلالات الألفاظ وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل وترتضيه النّفس .ومزيّة النظم، كما يتصوّرها عبد القاهر وينقلها عنه أدونيس، «معنويّة» لا «لفظيّة» .فهي لا تكمن في ترتيب الألفاظ وتتاليها وفق أجراسها وصداها، وإنّما في القدرة على «خلق تطابق محكم وتام بين اللفظ والمعنى» وترتيب تلك الألفاظ بحسب ما يقتضيه المعنى في النّفس لـ«أنّه لا يُتَصَوَّر أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظمًا، وأنّك توخّى الترتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنّك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتّب لك بحكم أنّها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدّالة عليها في النطق» .[1448]لذلك يردّ أدونيس خصوصيّة النّظم إلى «حيّز المعنى، أوّليًّا، أي حيّز الرؤيا والتجربة» .[1449]غير أنّ حيازة المعنى لفضل السبق في القيمة لا يعنى أن لا أهمّية للفظ .فأهميّته موكولة إلى قدرة «ملاءمته» للمعنى وتطابقه معه .لذلك يلحّ الحداثيون على أنّه لا معنى للفصل بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون .[1450]وكان لهذا التصوّر انعكاسه على معايير الشعريّة الحداثيّة .فالشعريّة في النقد الحداثي تقوم على تلك «الملاءمة» بين اللفظ والمعنى وعلى «التآلف» بين الشّكل والمضمون وعلى «الانسجام» بين المبنى والرؤيا.[1451]

وإذا كانت مزيّة الصّنيع الأدبي في «النظم»، مفهوما كلّيًّا استيعابيًّا، فإنّه لا يمكن فصل ظاهرة لغويّة ما عن غيرها وقصر الشعريّة عليها .فلا قيمة لـ«الوزن» منفصلًا أو «القافية»

منفصلة أو لـ«أجراس الحروف المكوّنة للفظ» منفصلة، وإنّما قيمتها قائمة في طريقة استخدامها متآلفة متناسقة منفتحة على غيرها من العناصر مثلما هي قائمة في السياق العام لبنية النصّ .أمّا النّظر إليها «معزولا بعضها عن بعض، إنّما هو نظر إليها بوصفها أدوات، أي أنّه نظر غير شعريّ».[1452]

ومع ذلك، فإنّ تلك العناصر الموسيقيّة التي نظر إليها القدامى، عناصرَ مستقلة، لا ترقى في الفضل والقيمة إلى مرتبة «اللغة المجازيّة» .[1453]فإذا كان «النّظم سرّ الشعريّة»، فإنّ «المجاز سرّ النّظم».[1454]

إذًا، لقد حُصر «النّظم» عند الحداثيين في «المجاز» .و«المجاز»، في هذا الموضع، جزء يراد به الكلّ، أي «الصورة الفنيّة»، لأنّ «المجاز»، كما يعرف في البلاغة القديمة، قاصر، وحده، عن أن يكون «الجوهر الثابت والدائم للإبداع» مثلما تفعل الصورة الفنيّة .[1455]لذلك نرى أدونيس وجابر عصفور لا يقفان عنده في تحليل تقنيات الكتابة الإبداعيّة المعاصرة، وإنّما يتجاوزانه إلى الاهتمام بتقنيات إبداعيّة أخرى يجمعها أحيانًا مصطلح «الصورة الفنيّة» ويجمعها أحيانًا أخرى مصطلح «اللغة الشعريّة» .من ذلك :«الرمز» (بمختلف تجلّيّاته كـ«القناع والقرين والشبح والظلّ والمرآة») و«الأسطورة» و«الخطّ» و«الإشارة» و«الشكل الهندسي» و«الرسم» .ففي مجاورة هذه الآليات لـ«المجاز»، في مستوى النصّ الإبداعي أو في مستوى الخطاب النقدي، ما يحيل على مشاركة كلّ منها في تشكيل الشعريّة .ومن تجلّيات هذا التجاور ما نجده في قول أدونيس :«و ليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول، مجازًا ورمزًا، ما لا يقال».[1456]

غير أنّ استعمال أدونيس وجابر عصفور لمصطلح «المجاز»، في بعض المواضع، قد يختلف عن استعمالهما له في مواضع أخرى ما يكشف عن انزياح مفهومي لحق بالمصطلح دون الإعلان عنه أو التنبيه له .فإذا كان جابر عصفور يتحدّث عن «المجاز المرسل» وبعض «علاقاته» وعن «المجاز اللغوي» وبعض «صوره» كاشفًا عن دورهما في تشكيل «شعريّة القبح» في ديوان «حزن في ضوء القمر» لمحمّد الماغوط[1457]، وكان قد فصّل الحديث، في كتابه الصورة الفنيّة، عن «المجاز» بشتّى مصطلحاته ونعوته وعن علاقته بالحقيقة وعن تحوّل مفاهيمه في التراث البلاغي والنقدي[1458]، وإذا كان أدونيس يرصد، في كتابه الشعريّة العربيّة، معنى المجاز كما ضبطه ابن جنّي معرّجًا على علاقته بالحقيقة وأسباب العدول عنها في اللغة[1459]، كما يرصد مجهود الفرّاء (ت 207هـ) الذي يتحدّث عن «أدوات التعبير المجازي كالكناية والتشبيه والمثل والاستعارة والتقديم والتأخير، والانتقال من مخاطبة الشاهد إلى الغائب»[1460]، ويعلّق مصطلحات كـ«الاستعارة والتمثيل والكناية» بمصطلح «المجاز» في قوله :«وتتجسّد هذه المزيّة] مزيّة النظم[، على نحو خاصّ، وعلى مستوى التعبير، في المجاز- استعارة وتمثيلًا، وفي الكناية»[1461]، وكلّ هذا الحديث وذاك التعليق يردّاننا إلى المفهوم البلاغي القديم الذي أسند إلى المجاز، قلنا إذا كان ذلك كذلك فإنّنا نقف في سياقات أخرى، عن معان للمجاز تتجاوز المعنى البلاغي القديم لتتلبّس بمعنى عام هو «طريقة التعبير التي تشكّل شعريّة النصّ» .ولعلّ أدونيس كان يقصد إلى ذلك حين قال :«فالمجاز في اللغة

العربيّة أكثر من أن يكون مجرّد أسلوب تعبيري» .[1462]وتتعدّد محاولات أدونيس في الإقناع بضرورة تحرير مفهوم «المجاز» من المعنى البلاغي القديم وبأهميّة مرادفته لمفهوم «الشعريّة» بما هي طريقة تعبير مختلفة عن الكلام العادي، أو بما هي «كلام ضدّ الكلام»[1463]، تسلك سُبل «الإشارة» و«التلميح» لا «العبارة» و«التصريح» .ففي بعض السياقات تتبادل «الشعريّة» و«المجاز» مواقعهما ليحيلا على متصوّر واحد.[1464]

ولعلّنا لا نبالغ حين نقول إنّ أدونيس يستعمل مصطلح «المجاز»، في معناه العام، بديلًا لـ«الصورة الفنية/الشعريّة» المصطلح الشائع في النقد المعاصر .فما يعدّه عامّة النقاد جزءًا جعله كلًا، وما يحسبونه كلًّا نفاه من استعماله أو كاد، بل اضطرب في تحديد مفهومه ووظيفته اضطرابًا مربكًا .فلمصطلح «الصورة» عند أدونيس مفهوم إشكالي؛ فحينًا يكون عنده ذا متصوّر إيجابي، وفي معظم السياقات التي يورده فيها يكون ذا متصوّر سلبي .فالصورة قرينة الحسّ والإدراك العقلاني ومحيلة على «تقليد شيء موجود مسبقًا» ومحاولة «تقريبه من المتقبّل»، أمّا المجاز في معناه العام فقرين «التشكيل الرؤياوي» الذي يتجاوز الحس والعقل إلى تسمية المجهول وبناء المحتمل وكشف اللاشعوري، وهو محيل على متصوّرَي «التجاوز» و«الابتكار» .[1465]وأدونيس بموقفه هذا يقف في الطرف المقابل لجابر عصفور الذي يقرّب بين التشكيل والصورة لاعتقاده أنّ الأنواع البلاغيّة للصورة- وبخاصّة الاستعارة والتشبيه- قد تخلق المشابهة خلقًا، وليس فيها- بالضرورة- ما هو من قبيل الإظهار لمشابهة موجودة من قبل .[1466]وبهذا التصوّر، لا تخلو الصورة- عند عصفور- من قدرة على «الكشف» و«الابتكار» و«التجاوز» .وهي أثناء تفعيل تلك القدرة تتبدّى في خطاب إبداعي رؤياوي يسمّي ويبني ويكشف .فـ«الصورة نتاج لفاعليّة الخيال. وفاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه[...] ، وإنّما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة .وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيّدًا أدركنا أنّ المحتوى الحسّي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنّما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلّف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة».[1467]

والحقّ أنّ الاختلاف في المواقف من «الصورة»، مفهومًا ووظيفة، ومن علاقة «المجاز» بها إن كانت علاقة جزء بالكلّ أو علاقة أفضليّة في التعبير عن التجربة، ليس إلا اختلافًا شكليًّا لأنّ

المصطلحين قد يحيلان على نفس المتصوّر .وإذا ما أحالا على متصوّر واحد فهما مترادفان .وقد يجد هذا الترادف جذورًا له في الدلالة المعجميّة وفي بعض الاستعمالات البلاغيّة العربيّة القديمة. فـ«كلمة مجاز- لغويًّا- تعني المسلك والطريق، وتشير الكلمة في عمومها- إلى التجوّز أي الانتقال» .[1468]أمّا في التراث البلاغي فإنّ أبا عبيدة، في كتابه مجاز القرآن، تعامل مع «المجاز» بهذا التصوّر الذي يرادفه مع «طرق التعبير ومسالكه المختلفة» .[1469]بل إنّ مفهوم المجاز كان سائدًا بهذا المعنى إلى أن جاء المعتزلة الذين حدّدوا معناه فجعلوه مقابلًا للحقيقة .[1470]أمّا مصطلح صورة، فإنّه «لا يُستخدم عند عبد القاهر] في كتابه دلائل الإعجاز [استخدامًا موحّدًا، فدلالته تنصبّ في بعض المواضع على التّـقديم الحسّي للمعنى ممثلًا بالاستعارة والتمثيل، وفي مواضع أخرى تنصبّ دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطريقته في الصياغة، أي أنّ المصطلح يحمل في طيّاته الدلالة على الصورة (Image) والشكل (Form) في نفس الوقت».[1471]

يكتسب، إذًا، مصطلحًا «المجاز» و«الصورة الفنيّة» دلالة عامّة ذات طبيعة استيعابيّة .ولمّا كانت هذه الدلالة إشكاليّة بعموميّتها، اضطُرّ أدونيس إلى تخصيص المصطلح بصفة تميّز بين التصوّر الحداثي والتصوّر السائد في البحوث البلاغيّة العربيّة القديمة .فجعل المجاز في تصوّره القديم «تعبيريًّا»، في حين جعل المجاز في تصوّره الحداثي «توليديًّا».

(ج) تقنيات الكتابة من «المجاز التعبيري» إلى «المجاز التوليدي»: إنّ شعريّة النصّ، وفق ما تمّ من توسيع لمفهوم المجاز في تصوّر الحداثيين، هي حركة في أفق «المجاز التوليدي» لا «المجاز التعبيري»، ونشاط في مدار «البيان الكياني» لا «البيان الكلامي» .والفرق بين المجازَيْن يكمن في إحالة «المجاز التّعبيري» على متصوّر «الوصف الظاهري» للموضوعات والإيهام بنقل الحقائق وتقريبها من خلال تقريب صورها وتمثيلها، في حين أنّ «المجاز التوليدي» هو تلك الآليّة التي تجعل «اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي جعله يتجاوز نفسه، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاءً في التجربة الإنسانيّة، ممّا لا يستطيع الكلام التعبيري- العادي أن يكشف عنه، وهو يدفع، تبعًا لذلك، إلى رؤية العالم بشكل جديد، وإلى إعادة النّظر فيه» .[1472]فالمجاز التوليدي، بهذه السمات، ليس تقريبًا للحقائق النفعيّة المباشرة من ذهن المتقبّل بجعلها مدركة إدراك عين، بل هو ارتحال يرتاد فيه المبدع مجاهل قصيّة في التجربة الإنسانيّة ليستقصي «الحقائق المكبوتة»، وهو أيضًا تأسيس لعالم جديد نتطلّع فيه إلى «حقائق ممكنة ومنتظرة» لا يدركها إلا الطّليعيون الرؤياويون.

فبالتوازي مع هذا الإسراء الدّاخلي في مجاهل التجربة الإنسانيّة حيث يكون المبدع مكتشفًا، هناك «خلقٌ» لعالم «غامض» و«مفاجئ» يكون فيه المبدع كاتبًا للأشياء لا كاتبًا عنها، خالقًا للواقع لا مصوّرًا له، مخترقًا للحدث محوّلًا إيّاه إلى علامة ورمز، من أجل الكشف عن الأجزاء المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا .[1473]ومن هذا التصوّر اكتسب هذا المجاز سمة «التوليد» التي تخصّصه .إذ يولّد فينا تشوّقًا إلى تحصيل الكمال ورغبة في امتلاك معرفة شاملة بالجمع بين الحقائق الحاصلة والحقائق المحتملة، وبالخروج بنا من العالم المنتهي إلى العالم اللامنتهي ومن المعلوم إلى المجهول .وتشوّقنا ذاك تجسّده الأسئلة التي تتوالد من بعضها بعضًا دون أن نجد لها أجوبة نهائيّة لأنّ العوالم المجازيّة هي عوالم احتماليّة.[1474]

المجاز التعبيري، إذًا، محاكاة ووصفٌ وتصويرٌ، والمجاز التوليدي، استقصاءٌ وكشفٌ وابتكارٌ .وبالانتقال من الأوّل إلى الثاني هناك تأسيس لبلاغة جديدة .ولا تقوم هذه البلاغة الجديدة على توظيف المعهود من «الظواهر البلاغيّة» والمألوف من «تقنيات التصوير»، وإنّما تقوم على ظواهر جديدة وتقنيات أكثر عمقًا وغنى .وحتّى المعهود من الظواهر تخلّى عن متصوّراته القديمة ليرقى إلى مستوى المأمول منه في الرؤية الجديدة .ومن الظواهر الجديدة «الرّمز» و«الأسطورة»، ومن الظواهر المعهودة «الاستعارة» و«التمثيل» و«التجريد».

والملاحظ في هذه الظواهر، المعهود منها والجديد، هو اشتراكها في الوظيفة الموكلة إليها. فجميعها موكول إليه وظيفة «خلق كون شعري خاص مفاجئ ومدهش» لا «وصف كون معاين مشحون بالانطباعات والتزيينات» .[1475]والدهشة والمفاجأة تتولّدان من المعاني البكر والصور الغامضة المتأصلة في الرمز .[1476]فأدونيس يعرّف «الرمز» كاشفًا عن قدرته على ابتكار عالم جديد، فيقول :«هو قبل كلّ شيء، معنى خفيّ وإيحاء [...] إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالمًا لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر» .[1477]ويحدّد إمكانيات «الأسطورة» ومزاياها في تمكين المبدع من الارتحال إلى عوالم المجهول حين يقول :«وكنت أرى في الأسطورة بخاصّة، ما يتيح لي هذا المنظور اللازماني الذي أنظر به إلى الوضع الإنساني، وما يعمّق الشعور بالتواصل والاتحاد مع البشر، الحضور الدائم .وكنت أرى في استخدامها ما يمكنني من السفر في الخيالات الأولى، والحوافز الأولى والأسئلة الأولى والإبداعات الأولى» .[1478]وقد

تلتحم الأسطورة بالرمز التحام تماءٍ لاتحاد الوظيفة الموكلة إليهما، فتصبح الأسطورة رمزًا يغني القصيدة بمتعدّد المعاني ويفتحها على متنوّع العوالم.[1479]

ويتّفق جابر عصفور مع أدونيس حول قدرة الرمز على إغناء المعنى، وكذلك قدرة الأسطورة .[1480]كما يتفق الناقدان على أنّ «الرمز» متصوّر استيعابي لا تستوفيه الأسطورة وحدها، وإنّما تمتدّ حدوده لتستوعب كلّ موضوع كـ«القناع» و«القرين» و«الظلّ» و«الآخر» و«الشبح» و«المرآة» و«الحروف» و«الكلمات» و«الأشكال الهندسيّة» و«الفراغات» أو «البياض» و«التنقيط» وعناصر الطبيعة كـ«الماء» و«النهر» و«البحر» و«الليل» و«الفجر» و«النار» و«التراب» و«الهواء» و«الشّمس» و«القمر»، وحتّى «المدن» و«القرى» و«التقنيات الحديثة» و«الملابس» و«البضاعة الاستهلاكيّة» رموز .بل حتّى «الأفكار» و«المجرّدات» كـ«الأمومة» و«الموت» و«الحياة» و«الحلم» رموز ...فكأنّ كلّ علامة، محسوسة أو مجرّدة، رمز .وكأنّ الرّمز هو كلّ عنصر إيحائي يمكن أن يكون «وسيطًا» بين معنيين :أحدهما ظاهر والآخر باطن .ولا يمكن لذلك العنصر أن يكون رمزًا ذا بعد إيحائي إلا إذا وُظِّف كـ«تمثيل كنائي/ أليجوري» لشيء آخر غير مصرّح به.

غير أنّ هذا الاتفاق قد يفقد أثره حين تحصر مجالاته .ففي بعض القراءات يرى جابر عصفور أنّ المجالات التي يكون الرمز فيها أنجع هي «القضايا الوجوديّة» و«التأملات الميتافيزيقيّة» .[1481]فالرمز، حسب المنجز الإبداعي، لا يتخذ الواقع قاعدة انطلاق نحو عوالم خفيّة مجهولة، وإنّما هو ارتداد بلاغي نحو العالم الواقعي المعلوم من أجل نقده وإصلاحه .فالواقع لا يلغى نهائيّا وإنّما يُعدّل .بل إنّ الرّمز، كما يقف عليه جابر عصفور في تجارب محمود درويش وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل بخاصّة، ليس إلا تقنية لجلد الذات .إذ تتكئ الذات المبدعة على «المرآة» أو «القناع» أو «الظلّ» أو «القرين»، وكلّها رموز كما يصرّح الناقد، لتحدّق في نفسها المنشطرة بين «الواقع» و«الرغبة» لينتهي المسعى إلى الإحباط ، فلا شيء ثابت في تطلع الأنا إلى نفسها في المرآة التي تتبدل فيها الصور .[1482]فكأنّنا بالرمز مجرّد تقنية من تقنيات كشف العجز عند المبدعين العرب المعاصرين.

إنّ الاختلاف بين منظور أدونيس إلى الرمز ومنظور جابر عصفور إليه راجع إلى بعد المسافة ما بين رغبة المنظّر وواقعيّة المنجز التي يترصّدها المحلّل.

والأمر سيّان في تعامل الناقدين مع «الاستعارة» (وعلاقتها بالرمز وثيقة إلى درجة التداخل) [1483]و«التمثيل الكنائي» .فالذي أراده أدونيس من الاستعارة، بخاصّة، هو قدرتها على خلق عالم بديل لا يربطه بالعالم المألوف رابط إلا الهدم والرفض .فالاستعارة، كما يفهمها أدونيس، وسيلة تجاوز وكشف وبناء لا مجرّد تقريب فنّي إلى حدّ المماهاة بين شيئين متباعدين يربط بينهما رابط منطقي هو علاقة المشابهة بين المستعار منه والمستعار له أو ادّعاء تلك المشابهة .فبما أنّها- أي الاستعارة- «أرقى درجات اللغة المجازيّة»، على رأي أدونيس، فإنّها قادرة على خلق حقائق وأكوان جديدة هي نتيجة التفاعل بين ذينك الشيئين المتباعدين بحيث تدخلنا في عالم أفضل وأكثر خفاء وغرابة ودهشة وحيويّة كلّما كان التباعد بين الشيئين أشدّ وكلّما انعدم الرابط المنطقي بينهما. فـ«الإنسان يرى بها الشيئين مِثليْن متباينين، ومؤتلفين مختلفين» .[1484]إنّ هذه الاستعارة التي تمثّل أقرب وسائل العبور إلى الغريب والغامض والمدهش بقدرتها على نفض غبار الاستهلاك عن اللغة، هي التي يرى جابر عصفور أنّها لا تجاوز حافّة باب الواقع والوعي المتعقّل إلا بما يردّها إليه، مهما أوغلت في الجسارة ومهما أنشأت من علاقات من خلال المجاورة بين المختلفات والمتباعدات والمزج بين المدركات والمعطيات والتّقريب بين المحسوسات والمجرّدات .وأفضل التجارب التي تبرهن على ذلك تجربة محمد الماغوط في ديوانه «حزن في ضوء القمر» .فليس المقصود بالمجاز، عامّة، وبالاستعارة، خاصّة، في هذه التجربة هو «الانتقال من واقع إلى واقع بديل، أو من حال إلى حال متعاقب»، وإنّما المقصود هو «الكشف عن اجتماع الأضداد في الآن نفسه، وإبراز الكيفيّة التي تتجاوز بالنقائض في المكان الواحد، حيث تنقلب الصورة على نفسها، ويتحوّل النقيض إلى نقيضه».[1485]

إنّ الاختلاف بين الناقدين حول «الاستعارة» يتمثل بموقفهما من العلاقة بين «العالم المتخيّل» الذي تنشئه الاستعارة و«الواقع» أو «العالم التاريخي» المألوف، ولا يتمثّل بموقفهما من شحنتها الشعريّة أو في قدرتها على خلق عوالم مجهولة والغوص على المخفيّ من الحقائق .فالناقدان يتفقان على ضرورة تجاوز المتصوّر القديم للاستعارة شكلًا ووظيفة، ويستنكفان من التضييق عليها .ولكنّهما يختلاف حول تحديد وظيفتها في النصّ المعاصر .فأدونيس يرى أنّ الاستعارة، من جملة أدوات أخرى تساعد على «خلق» عالم بديل منقطع عن العالم التاريخي ولا تربطه به علاقة إلا علاقة الهدم والنقض .وسيكون ذلك العالم المتخيّل المجهول مغايرًا للعالم التاريخي المألوف وأفضل منه .والمجهول، عنده، «ملجأ» نلوذ إليه للتخلّص من المألوف المستهلك الذي لا تقدر الذات

فيه أن تحقق اكتمالها أو تجد فيه السعادة المعرفيّة .أمّا جابر عصفور، فيرى المجهول عالمًا رمزيّا يمثّل ردّة فعل على العالم المألوف .ولردّة الفعل تلك نتائج هامّة قادرة على تصويب الخاطئ في العالم الواقعي .فالشاعر ينطلق من الواقع المألوف وإليه يعود بسبب رابط منطقي يشدّه إليه هو رغبته في التعديل .وعلى هذا المبدإ قامت الكثير من التجارب الشعريّة العربيّة المعاصرة التي يقتنص جابر عصفور تميّزها الفنّي ـ الذي تحتلّ فيه الاستعارة موقعًا مرموقًا- لا ليكشف عن عالم وهمي مجاني تنشئه وإنّما ليكشف عن دورها في نقد الواقع ورغبة مستعملها في إصلاحه .فالإبداع، كما يرى جابر عصفور بعد دراسة المنجز الأدبي، ليس فعلًا مستقلاً في الوجود يرمينا بين أحضان الوهم في قارة خياليّة .وتأكّد ذلك مع تجارب كثيرة منها ديوان السفر في منتصف الوقت لأحمد عبد المعطي حجازي .ففيه رأى النّاقد «أنّ العالم التاريخي الذي يراوغ الوعي، ويوقعه في حبالة منتصف الوقت، يسقط نفسه على الإبداع، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فيبدو الإبداع كأنّه مجلى لهذا العالم، يعكس مشاهده ويتحوّل إلى شبيه له، فينطوي على غواية طرفاها المتعة والإحباط واللذة والموت، كما لو كان كلّ فعل من أفعال الإبداع مطاردة لسراب ظاهره الريّ وباطنه الظمأ».[1486] وما يصحّ على تجربة عبد المعطي حجازي يصحّ على تجربة أدونيس نفسه في ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» الذي وظّف فيه تقنية «القناع»، والقناع عند جابر عصفور «استعارة موسّعة» .[1487]ففي هذا الديوان يمثّل القناع أحد الوسائط الأساسيّة التي يحاول بها الشّاعر «اقتناص الواقع وإدخاله في شبكة الرمز، لعلّه يسهم في تغيير هذا الواقع بواسطة فنّه النوعي».[1488]

وقد يتأكّد، عند جابر عصفور، هذا الرأي الذي يجعل العالم التخييلي نوعًا من التمثيل الرمزي النّاقد للعالم التاريخي وليس بديلًا له منبتًا عنه، بالظاهرة الفنية الأخرى المنتشرة استعمالًا في كتابات كثيرة إحيائيّة وحداثيّة وحتّى قديمة .هذه الظاهرة هي ما يسمّيه عصفور «التمثيل الكنائي» و«الأليجوري(Alligory/Allégorie) » و«التورية الكنائيّة» .[1489]وتتجسّد في «أمثولة» أو «رواية أليجوريّة» .وبهذه الظاهرة يقدر الخطاب على قول شيء وهو يعني شيئًا آخر، كما هو الحال في الرواية الأليجوريّة .[1490]وبها ينقلب كلّ عنصر في الخطاب إلى معادل رمزي مباشر لعنصر آخر خارج الخطاب .وأهمّ سمة لهذه الظاهرة هي قدرتها على جعل الخطاب «مزدوج الدلالة» يقوم على «دال ظاهر ومدلول ظاهر» و«دال باطن ومدلول باطن».

ورغم أنّ هذا المصطلح الذي يقترحه جابر عصفور مقابلًا للمصطلح الأجنبي آنف الذكر لا يختلف عن متصوّر «التمثيل» ولا عن متصوّر «الكناية»[1491]، فإنّ الذي يعنينا، في هذا السياق، هو أنّ جابر عصفور يرى أنّ الخطاب الذي يوظّف هذه الظاهرة الفنيّة لا يخلق عالمًا بديلًا من العالم التاريخي الذي يعيشه المبدع، وإنّما يخلق عالمًا «تمثيليًّا» مراوغًا يعادل الواقع معادلة رمزيّة ويحيل عليه إحالة غير مباشرة تقوم على «التقيّة»، فينقل صورته نقلًا فنيًّا يقوم على تبئير السلبيات بخاصّة .[1492]بسبب ذلك «لا بدّ من قراءة الرواية الأليجوريّة بوصفها رواية مجازيّة الانتقال فيها من ملزوم المعنى إلى لازمه، وحركة القراءة فيها لا تتوقّف على المعنى الأوّل المباشر إلا بوصفه دليلًا على المعنى الثاني غير المباشر وتمثيلًا رمزيًّا له».[1493]

إنّ الذي نعتقده هو أنّ جابر عصفور اختار هذا المصطلح، رغم ما يثيره من إشكاليات، ليجعله مناسبًا لهذه «الإحالة غير المباشرة» على العالم التاريخي مخالفًا بذلك أدونيس وهو يوظّف «المجاز» و«التمثيل» و«الكناية» كظواهر إبداعية تسمح بإنشاء عوالم بديلة للعالم الموجود .فالذي يطلبه أدونيس ليس مجرّد «التمويه» على العالم الواقعي وإنّما المساهمة في تشكيل عالم آخر ممكن بديل لذلك العالم الموجود الذي أيقنّا من تهافته وتأكّدنا من عدم قابليّته للإصلاح فشرعنا في هدمه والبحث عن معادله الضدّي .فالمجاز والكناية والتمثيل تجاوز وتأسيس لا ارتداد ورسم .[1494]وهذه الظواهر قادرة على تلك المساهمة لقدرتها على توفير إمكانات أكثر للحقيقة وتنويع صور المعنى.

ورغم هذا الاختلاف حول دور «التّمثيل» و«الكناية» في عملية الإبداع، وهو اختلاف يمكن أن نردّه إلى تباعد المواقف من «الرؤيا» و«الرؤية»، فإنّ الناقدين يتفقان حول الاستراتيجيّة التي

تمكّن من إثراء الصورة وتفعيل آليات الكتابة .فالصور الفنيّة كان يمكن أن تكون محدودة قاصرة عن عرض إمكانات متعدّدة للحقيقة لو التزم النقاد المعاصرون بشروط تكوينها كما ورثوها عن القدامى .ولكنّهم اتبعوا استراتيجيّة في التخيّل تتجاوز بهم ما فرضته النظرية البلاغيّة القديمة من قيود إلى فضاءات إبداعية غير محدودة .وتتمثّل تلك الاستراتيجيّة في ما اصطُلح عليه في النقد العربي المعاصر بـ«التجريد» .والتجريد في تصوّره المعاصر يختلف عنه في تصوّره البلاغي القديم .فالتجريد عند القدامى هو «مخاطبة الغير والمراد به مخاطبة النفس»، ويسمّى هذا النوع «التجريد المحض»، وهو أيضًا «خطاب المتكلّم لنفسه»، ويسمّى «التجريد غير المحض» .ثمّ توسّعوا في ذلك فقالوا :«هو أن تعتقد أنّ في الشيء من نفسه معنى آخر كأنّه مباين له فتخرج ذلك إلى ألفاظه بما اعتقدت ذلك» .[1495]والتجريد هنا من المحسنات المعنويّة.

وليس للتجريد في الخطاب النقدي العربي المعاصر علاقة بمخاطبة الذات للغير والمراد به مخاطبة النفس، ولا علاقة له بانتزاع ذات من ذات أخرى تبدو مباينة لها وهي في الحقيقة هي وأنت من وراء ذلك تريد المبالغة .وإنّما هو «تخليص المحسوس من مادّته والحفاظ على جوهره، وإعتاق للمجرّد من معناه المحدود المباشر ليحيل على مطلق المعاني» .فالتجريد هو تجاوز بالشيء من متصوّره المباشر إلى متصوّراته الرمزيّة، وتعرية له من تعيّنه[1496]، وتنقية لعناصره من الوظيفيّة .[1497]«فهو كبحث عن الجوهر، محاولة لرؤية ما لا يرى .وهو، إذًا، تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أو هو ردّ الأشكال كلّها إلى جوهرها .إنّه تشفيف للمادّة» .[1498]ففي الرواية الأليجوريّة مثلًا، «يتمّ تجريد المكان والزمان اللذين يتحولان إلى مطلق الزمان والمكان، فيخلو كلاهما من التعيّن أو الخصوصيّة إلا في الإشارة إلى مناط التمثّل أو موضع الأمثولة من القصّ» .[1499]فما يرد في «الأمثولة» من أمكنة وأزمنة وشخصيات وأحداث وأشياء لا تحيل على متصوّراتها المباشرة، وإنّما تتحلّل منها لتحيل على متصوّرات مطلقة ترمز إليها .وكذا الشأن بالنسبة إلى الشعر .فالعناصر المكوّنة لعوالمه لا بدّ أن تتجرّد من تعيّنها وتخلع عنها خصوصيّتها لتعانق مطلق المعاني .وقد رصد جابر عصفور هذا الأمر في ديوان «السفر في منتصف الليل» لأحمد حجازي .[1500]وما يرصده جابر عصفور في شعر أحمد عبد المعطي حجازي يرصده أدونيس في شعر صلاح ستيتيّة.[1501]

ليس التجريد، إذًا، حكرًا على «التمثيل» و«الكناية» ولا على «الرّمز» و«القناع»، وإنّما قد يشمل «الاستعارة» التي أصبحت تمثّل بوّابة الطّعن في الشعر العربي المعاصر .إذ العلاقة بين المستعار له والمستعار منه لا يجب أن يراعى فيها كونهما عنصرين متعيّنين، بل يقتضي الأمر تجريدهما من تعيّنهما والبحث عن المعنى المطلق المشترك بينهما ليُرفع اللبس عن تلك العلاقة الغامضة التي أنشأها المبدع بينهما .وعملية التجريد تتمّ بانتقاء العناصر والسّمات المحدودة ذات البعد العام .فالتجريد في علاقة وطيدة بمتصوّر «التعميم» .(Généralisation) وبهذا التصوّر يتلاقى مفهوم التجريد عند النّقاد العرب المعاصرين مع مفهومه عند الغربيين، الفرنسيين خاصّة.[1502]

إنّ المتمعّن في تصوّر النقاد العرب المعاصرين للتجريد يلاحظ أنّ قيمته، عندهم، لا تقف عن حدود توسيع الآفاق الخياليّة لدى المبدع وشحن اللغة بطاقات تعبيريّة عالية وجعل القارئ فاعلًا في النصّ مكتشفًا للعلاقات الجديدة التي تقترحها الزيجات اللغويّة المقترحة، وإنّما تتجاوز كلّ ذلك إلى خلق تصوّر آخر للشعر مختلف عن التصوّر القديم للمصطلح .ومع هذا التصوّر الجديد، هناك معايير جديدة منفصلة عن المعايير الموروثة .بل هي تقوم على أنقاضها .فالتجريد قدّم معيار «طريقة التعبير» على معيار «الوزن» مثلًا .بل لم تعد لهذا المعيار الأخير قيمة هامة .ولعلّ ما بقي له من قيمة استوعبها مصطلح آخر أشمل منه هو «الإيقاع» الذي يرادفونه بمصطلح «الطاقة الموسيقيّة اللغويّة» .[1503]وللإيقاع تصوّر خاصّ في النقد العربي الحداثي.

(د) متصوّر الإيقاع في النصّ الإبداعي الحداثي: من «الكميّة الأكوستيكيّة» إلى «الشحنة الشعوريّة» :أثار متصوّر «الإيقاع» في النقد العربي المعاصر جدلًا كبيرًا شارك فيه الحداثيون والمحافظون .فلئن كان المحافظون يربطون هذا المصطلح بمصطلح «الوزن» كما ورثوه عن النقد العربي القديم، فإنّ الحداثيين يقطعون صلته به قطعًا يكاد يكون كليًّا .وإذا كان المتصوّر السائد للوزن في التراث النقدي هو، كما أسس مبادئه الخليل بن أحمد، وُرودُ الكلام بكميات متساوية، كليًا أو جزئيًّا، ومتكررة بأحجام معيّنة في حيّز محدود، وهو ما يصطلح عليه بـ«التفعيلات» المكوّنة لـ«البحور»، إضافة إلى التزام صوت أو مجموعة محددة من الأصوات في مواقع بعينها من الكلام، وهو ما يصطلح عليه بـ«القافية»، مع ما يطرأ على ذلك الكلام من تجانس وتشابه وتناظر...، إذا كان هذا هو المتصوّر السائد للوزن في التراث فإنّ «الإيقاع» عند الحداثيين، من أمثال أدونيس

وجابر عصفور، لا ينحصر في هذا التصوّر الضيّق .فأدونيس يرى أنّ «الوزن/القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق .ولا شكّ أنّه عمل بارع، لكنّه، في الوقت نفسه، محدود، ذلك أنّه لا يستنفد إمكانات الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، وإنّما يمثل منها ما استخدم واستقرّ» .[1504]بل إنّ أدونيس يرى أنّ جميع الظواهر الصوتية، كما نوعت البلاغة القديمة مصطلحاتها، لا تستوعب متصوّر «الإيقاع» .فـ«القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها- هذه كلّها مظاهر أو حالات خاصّة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة».[1505]

وإذا كان «الوزن» و«القافية»، وبقية الظواهر الصوتية الموسيقية، لا تستوعب متصوّر الإيقاع، فإنّها لا تمثّل حصرًا شعرية النصّ ولا تستنفد جماليّته .[1506]كما أنّها لا يمكن أن تكون مقياسًا حاسمًا للتمييز بين «الشعر» و«النثر» .[1507]وما محاولة فرضها ركنًا من أركان جمالية النصّ الإبداعي العربي وشعريّته إلا ممارسة أيديولوجيّة لا لسانية .[1508]فأن تُفرض نظريّة في الوزن أُستنبِطت من منجز شعري محدد تاريخيًّا دون اعتبار ما سيُنجز[1509]، يعتبره أدونيس محاولة لتكريس الثقافة الشفويّة التي استدعاها سياق تاريخي معروف.[1510]

على ذلك تجاوز الحداثيون المتصوّر القديم لموسيقى النصّ الأدبي عمومًا والنصّ الشعري خصوصًا .وتغيّرت مبادئ الشعريّة حتّى أصبح «كسر الإيقاع بين حين وآخر ضرورة إيقاعيّة» كما يقول جابر عصفور .[1511]و«الإيقاع» الأوّل، في القول السابق، بمعنى «الوزن»، أمّا «الإيقاع» الذي تحيل عليه عبارة «الضرورة الإيقاعيّة» فبالمعنى الحداثي.

والإيقاع في التصوّر الحداثي ثنائي :خارجي وداخلي .يتميّز الإيقاع الخارجي، أو «موسيقى الخارج»، بخصوصيّته الصوتية، الطربيّة، الغنائيّة .كما يتميّز بكونه ظاهرة «موضوعية»، أي ظاهرة فيزيائيّة مدركة جماعيّا إدراكًا حسيًّا .[1512]وأدونيس لم يرفض «الوزنية»[1513]، التي تجسّد الإيقاع الخارجي، رفضًا كليًّا .[1514]فالإيقاع الخارجي مهمّ لشدّ السامع وإطراب الأذن .وهو ضروري لتيسير عمليّة التقبّل الإبداعي .«فمن الخطإ أن نتصوّر أنّ الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم .وكذلك من الخطإ القول بأنهما يشكلان الشّعر كله».[1515]

وليس لهذا النوع من الإيقاع، على أهمّيته، قيمة في ذاته ما لم يتضافر مع الإيقاع الداخلي، أو «موسيقى الداخل»، في حركة واحدة متجانسة متناسقة .والإيقاع الداخلي ظاهرة نفسيّة شعوريّة

لا فيزيائيّة، ذاتيّة لا موضوعيّة[1516]، تنشأ من «كفاءة» المبدع في التنسيق بين المعاني والكميات الصوتيّة في النصّ، كما تنشأ من «وقْع» النصّ الإبداعي على نفس المتقبّل .و«الكفاءة»، الخاصة بالمبدع، موكولة إلى «الموهبة» المشحوذة بحسن «التفكّر»، أمّا الوقع، الخاصّ بالمتقبّل، فتخييلي لا صوتي، ينشأ من تفاعل الكلمات والجمل والصور .فأدونيس يرى أنّ «إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائيّة والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعدّدة- هذه كلّها موسيقى، وهي مستقلّة عن موسيقى الشكل المنظوم .قد توجد فيه، وقد توجد دونه».[1517]

إنّ للكلمات المفردة، التي لا قيمة موسيقيّة لها في التراث النقدي، سحرها الأصلي وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي[1518]، خصوصًا حين تتضمّن حروف علّة (الواو، الألف، الياء). فـ«الواو، الألف، الياء- موسيقى .أنفاس تجري في أجساد الكلمات .مرافئ للصراخ والحزن، للبكاء والفرح، للحنين والحبّ .تحريك للسواكن :سواكن المادّة، وسواكن اللغة» .[1519]وهي، وإن كانت في ذاتها أصواتًا مفرغة من المعاني، قادرةٌ على الإيحاء بتلك المعاني كلّما صادفت حسًّا مرهفًا متمكّنا من التقاط التناغم بين الحروف، ولاقت ذهنًا صافيًا نافذًا إلى أسرار معانيها، إذ الحروف الكامنة في الحبر «هي حقائق الممكنات»، كما يقول المتصوّفة .[1520]ومع توافق أنغام الأصوات مع أسرار المعاني تنشأ هزّة يطرب لها الفكر والقلب وتتوهّمها الأذن .فللكلمة صدى في النفوس، وذلك الصدى جواب وقرار تنبسط لهما النفس وتنقبض، ويتفاعل معهما الجسد حركة وسكونًا .وربّما يكون أدونيس قد قصد إلى هذا المعنى حين قال :«إنّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة».[1521]

بهذا التصوّر فسّر الحداثيون موسيقى الشعر الحداثي .ومرجعهم في ذلك ما تناقله الفلاسفة- كجابر ابن حيان وأفلاطون- من «أنّ اللغة ليست وليدة الاتفاق، وليس هناك نظام يفسرها لنا، وإنّما هي منبثقة من النفس .وهذا يفترض صلة جوهريّة حميمة بين طبيعة اللغة وطبيعة الجسد، تشبه الصلة الجوهريّة الحميمة بين النغم والوتر».[1522]

ويمثّل إيقاع الكلمة نواة لإيقاع الجملة .وإيقاع الجملة ينشأ من تناسق الكلمات وحسن تجاورها بما يضمن قدرتها على تمثيل المعنى الشعري في النصّ، أوّلًا، ثمّ في ذهن المتقبّل، تاليًا، تمثيلًا دقيقًا يحرّك فيه السواكن، فيقتنع بتناسب الألفاظ والصور والمعاني وتناغمها مع الفكرة العامة

للنصّ ومع السياق الذي وردت فيه في نسق سمفوني متنوّع الأصوات ومتلوّن الأصداء تنبسط له النفس وترتاح .والتناغم المنشئ لهذا النسق الموسيقي السمفوني المؤثّر، تناغم يُدرك بالذهن لا بالأذن .والموسيقى داخليّة لا خارجيّة .أي «هي مستقلّة عن موسيقى الشكل المنظوم .قد توجد فيه وقد توجد دونه».[1523]

لا يمكن تجاهل هذا الشكل من الإيقاع «الخفيّ» بعد اكتشافه علميًّا .وأفضل الحجج العلميّة التي استند إليها أدونيس للإقناع بهذا الإيقاع هو «موسيقى الحوت الأزرق» التي اكتشفها كريستوفر كلارك الباحث في جامعة كورنيل بولاية نيويورك .«فهذا الحوت يُطلق ترنيمة موسيقيّة غنائيّة متتالية يمكن أن تتواصل عدّة أيّام، في كلّ مئة وثمانية وعشرين ثانية، تمامًا، أو كلّ مئتين وثمانية وخمسين دقيقة، عندما يتّخذ وضع الراحة .ويقول الباحث إنّ النغم الثابت لهذه الحيتان الزرق يتأسّس على خمس علامات موسيقيّة (نوطات) بوتيرة منخفضة لا تسمعها أذن الإنسان».[1524]

وإذا ثبت ذلك في علم الأحياء ما شكّك في قدرة الحواس على إدراك كلّ شيء إدراكًا فيزيائيًّا صحيحًا، فإنّ أدونيس لا ينكر وجوده في النصّ الإبداعي موحيًا بضرورة الشكّ في قدرة حواسنا على إدراكه، داعيًا إلى ضرورة صرف النّظر، عند قراءة الإبداع الحداثي عامّة والشعر الجديد بخاصة، عن تلك الحواس وتحويله إلى العقل والمشاعر .[1525]وفي مستوى المنجز النصّي، قد يتجلّى إيقاعه في هندسة «النظام الدلالي» الذي يجسّد «حركيّة الكلمات» في النصّ .فـ«نظام الإيقاع» في شعر صلاح ستيتيّة، مثلًا، «إنثناء وانكسار وتقاطع، حينًا، وهو، حينًا آخر، تناظر أو تبادل أو تماثل».[1526]

وما يصحّ على الشعر الجديد، من هذه الزاوية، يصحّ على «قصيدة النثر» التي رُدّت على أصحابها لـ«تخلّيها» عن عنصر الإيقاع .ففي قصيدة النثر، في ما يرى أدونيس، شكل إضافيّ من أشكال الإيقاع يتمثّل بتناسب إيقاعها مع إيقاع التجارب الإنسانيّة المتنوّعة والحيوات المتجدّدة.[1527]

لا شكّ في أنّ هذا التصوّر الذي صاغه أعلام الحداثة الإبداعيّة العربية المعاصرة، وعلى رأسهم أدونيس، قد وجد ردود فعل متفاوتة تراوحت بين الرفض والقبول والتعديل .وإذا كان الرفض والقبول منطقيّين في إطار نسق ثقافي يقوم على التصادم بين رؤيتين متناقضتين، فإنّ التعديل يستدعي المعالجة خصوصًا إذا كان مبادرة من بعض أعلام الحداثة نفسها كجابر عصفور.

ورؤية جابر عصفور للإيقاع تشجّع على التحديث ولكنّها لا تتخلّى عن ضوابط الوزن القديمة .فالناقد يشيد، من ناحية، بـ«تمرّد» صلاح عبد الصبور على «الشعريّة التقليديّة» من حيث القوانين العروضيّة، ويحاول تبرير ذلك التمرّد تبريرًا يلتقي ومقولات أدونيس آنفة الذكر.[1528] وهو، أيضًا، لا يقول بإلزامية الوزن ولا بمجانيّة الإيقاع .بل هو يجرّد الإيقاع من كلّ قيمة جمالية مسبقة أو مطلقة .ومثلما فعل أدونيس، يحصر جابر عصفور قيمة الإيقاع في مدى تناسبه والمعنى الشعري المصاحب له.[1529]

كما أنّه يعترف بتطوّر نظريّة الإيقاع في الرؤية النقدية العربيّة .إذ يسكّ مصطلح «بلاغة إيقاعيّة جديدة» [1530]عمادها «عروض جديد»[1531]، ثمّ يجعل له معادلًا آخر هو «جماليات الإيقاعات المحدثة» .[1532]وهذا المصطلح يستدعي معادله القديم «نظرية الوزن الشعري القديم».

غير أنّنا، من ناحية أخرى، لا نرى متصوّر الإيقاع عند هذا الناقد قد بارح الدائرة المفهومية التي تحرك فيها تصور القدامى .فمدخل الإيقاع عند جابر عصفور هو «التفعيلة»، وتناسبه مع المعنى يقيسه بعدد التفعيلات في السطر الشعري، وثراؤه أو ضموره يقيسهما بكثرة الزحافات والعلل أو قلتهما .[1533]بل إنّ ضمور الإيقاع، في النص الشعري بخاصة، وعدم الحفاظ على مظاهره القديمة يضفيان عليه «نثرية مباشرة» تعطل «التدفق النغمي، وتعوق تسارع الإيقاع» فتحصل للقارئ خيبة انتظار إيقاعية يطلق عليها مصطلح «إحباط للتوقع النغمي».[1534]

ومع أنّ جابر عصفور يبدو منشدًّا إلى قوانين الإيقاع القديمة، من حيث تصوّر المصطلح أو استنطاق النصوص، فإنّه لا يجرّد النصوص الأدبية من إبداعيتها كلّما حادت عن العروض القديم، بل يحاول أن يبحث عن تأويل يبرر ذلك الحياد .فجابر عصفور يبحث عن تحديث المبدعين الكبار من خلال إخضاع إبداعهم إلى القوانين القديمة والنظر في مدى تجاوزهم لها، باحثًا عن مبررات ذلك دلاليًا.

* * *

لقد مثل متصوّر «النّص صناعة» مشغلًا كبيرًا من مشاغل النقد العربي المعاصر .فعليه دار معظم الخطاب .وهو الذي مثل مدار الخصام بين الحداثيين والمحافظين .ومع ذلك، فقد مثل مجال التأسيس للحداثة الإبداعية العربية .إذ وقفنا على مصادر للإبداع مبتكرة ورؤية بنائية مختلفة عن

الموروثة وتقنيات كتابية مستجدّة تقوم على تغيير مفاهيم الظواهر البلاغية القديمة وتضيف إليها تقنيات أخرى مستوردة، ووقفنا على نظرية للإيقاع مستحدثة، ونشأت فلسفة لغوية جديدة تنظر إلى الكلمة بمنظار مختلف عن المألوف ولا تقيد انتظامها مع غيرها بقيود معينة، فنجمت عن ذلك رؤية للمعنى مبتدعة ووظائف للكلام مغايرة.

غير أنّ كلّ ذلك لا يمثّل شيئًا ذا بال أمام ما أحدثه متصوّر «النصّ حدثا كشفيّا» أو «النصّ مغامرة إبداعية».

2 - النصّ حدثًا كشفيًّا

ليست كلّ النصوص الإبداعيّة وليدة التفكّر والتدبّر العقلي والحذق اللغوي، وإنّما قد ترد إلهامًا ورؤى في محفل قدسي .وهذا النّوع من النّصوص لا تدركه كلّ الذوات المبدعة، وإنّما هو هبة تمنّ بها ملكة الإبداع لبعض الخواصّ من المبدعين .فالنصّ الحدث هو طلبة كلّ مبدع، يطلبه في كلّ وقت ولكنّه لا يدركه إلا في حالات ومقامات .وليس لهذا النّوع من النصوص مسارات واضحة ولا سبل معلومة ولا يمكن التهيؤ له بعلوم أو الاستعداد له بمعارف، وإنّما هو بوارق غامضة وطوارق مفاجئة .لذلك قد يمثل الحديث عنه خوضًا في مجهول لا يبقى منه، في ذهن من تجول في بعض مساراته، إلا أشباه معالم وأصداء تقاسيم.

وتقصي مسارب هذا النصّ- وغالبًا ما يكون شعريًّا- وسلوك الطرق المؤدية إليه يقتضيان من المبدع الاستعداد الروحي لا الاستعداد اللغوي، وإفراغ الزاد القديم من أجل الامتلاء بالمعرفة الجديدة، والتجرّد من رؤية العقل من أجل توسيع رؤيا القلب.

على ذلك لا تختلف «القصيدة الكشفية» عن «المعنى المطلق» الذي يتحصّل لدى «العارف» الصوفي .ولم يجد الحداثيون لوصف هذه القصيدة وطرق الوصول إليها إلا المصطلحات الصوفية .فاحتشدت في الخطاب النّقدي الحداثي مصطلحات كثيرة ذات مرجعية صوفية .غير أنّ النقاد والمنظرين للأدب الحداثي لا يلتزمون، وهم يرسمون مسالك الرّحلة الشعرية الكشفية، كلّ الالتزام بمتصورات الصوفيين، ولا هم التزموا بأهدافهم ومقاصدهم وإن التزموا مساراتهم الكشفية.[1535]

ولا بدّ من التنبيه، قبل الخوض في تلك المصطلحات، إلى أنّ الحديث عن مسارات «الكشف» لا يندرج ضمن القصيدة الرؤياوية، بل هو عتبة لها ووصف واع لظروف نشأتها وإخبار عقلاني عن مسارات تكوّنها .[1536]أمّا القصيدة فلا تخبر عن نفسها لأنّها «نوع من فيض الكيان، فيض اللاوعي»[1537]، وإنّما ترد- إن وردت- كما أُلهِمت متسربلة بالغموض، مباينة للمعقول، منابذة للواقع والمنطق[1538]، لا يفهمها إلا الأصفياء ممّن عانوها وكابدوها لأنّ «حقائق الغيوب فوق مراتب القلوب» .[1539]فما على القارئ إلا التعرّف إلى معانيها والاطلاع على حقائقها واكتشاف أكوانها مدفوعًا بـ«حسن الظنّ» [1540]دون نزوع إلى التفكّر في تفاصيل تكوّنها والتأمل في منطق نشأتها ومعقول تولّدها، ولا ينبغي له مساءلة الشاعر عن مشاكلها وحلولها .وهي في ذلك لا تختلف عمّا عرفه الصوفي وهو في «بيت الأنوار» وقد «انسدلت الحجب والأستار، غيرة على الحَرم والأبكار» .[1541]فمعرفة الشاعر بما علِمَه في لحظات كشفه لا يجب أن تخضع لمساءلة أو مجادلة ولا لتبكيت أو تنكيت، لأنّه نفسه غير قادر بالضرورة على الخوض فيها ولا تفسيرها .وقد عبر ابن عربي عن ذلك قائلًا [من البسيط]:

قد كانَ ما كانَ ممَّا لست أذكرُه

فظنَّ خَيْرًا ولا تسألْ عن الخبرِ[1542]

فلا عجب، والحال هذه، أن يكثر اللغط حول «غموض القصيدة» و«انغلاقها»، ورمي أصحابها بالسفسطة والثرثرة والاعتباطية والتخليط، أي بـ«إفساد الشعر»[1543]، حتى نما «خطاب الطعن» وازدهر، وشاع الانتقاد وانتشر .فانبرى المنظرون، ومنهم أدونيس بخاصة، ينافحون ويردّون على الطاعنين برميهم بالجهل تارة، أو يرسمون مسالك القراءة المناسبة تارة أخرى.[1544]

ولمّا كان الخطاب النقدي الحداثي، في الغالب، منصبًّا على مسارات الرحلة إلى «القصيدة الكشفية»، أي هو منصبّ على ما يطلق عليه جابر عصفور «كيفيّة الرؤية»، دون الخوض في «ما رأى الشاعر» رأسًا، سندرس المصطلحات الرؤوس التي تمثل أمارة عليها رغم أنها لا توقفنا على ماهيتها .وتلك المصطلحات لا تخرج متصوراتها عن مجالات ثلاثة تمثل «المقامات»[1545] الأساسية التي ينزل بها الشاعر ليتمكن من الظفر بالقصيدة والنهل من معينها قبل نقلها إلى القارئ وقد خفّف من سطوع نورها وشدة ظهورها، فـ«الكشف هنا لا يعني زيادة في جلاء المعنى، ولا يعني نقله من حالة غياب إلى حالة حضور، بل يعني تخفيفًا من شدة ظهوره لتمكن رؤيته .فكلّما اشتدت الشمس إشراقًا وسطوعًا، قلّت إمكانية التحديق فيها، أي خفيت عن العين» .[1546]وهذا التصوّر لحقيقة المعنى الشعري الكشفي يتجاوب دلاليًا مع تصوّر الصوفيين للمعنى المطلق الذي لا يمكن نقله كما هو، وإنّما وجب التستّر عليه وتقريبه بحسب ما تتحمله أذهان سائر الخلق.[1547]

وتلك المقامات تتجلّى في ثنائيات مصطلحيّة هي «العزلة والخلوة» و«المكابدة والمجاهدة» و«المكاشفة والمشاهدة» .وكلّ واحد منها يختصّ بجملة من السلوكات التي يروّض عليها المبدع نفسه، والأحوال المتغيّرة التي ترد على قلبه.

أ- العزلة والخلوة

يتجاور مصطلحا «العزلة» و«الخلوة» في الآداب الصوفية .وتحيل «العزلة» على «انقطاع الشخص» /«احتجابه» عن الناس خوفًا عليهم من شرّه لا خوفًا على نفسه من شرّهم لأنّ «الأوّل من القسمين نتيجة استصغار نفسه والثاني شهود مزيته على الخلق»[1548]، في حين تحيل «الخلوة» على «الانفراد» بالذات من أجل الانقطاع لله والاستعداد للسفر من النفس إلى القلب ومن القلب إلى الروح ومن الروح إلى السرّ ومن السرّ إلى واهب الكلّ، كما تحيل على «الخلوّ» من جميع الأذكار إلا ذكر الله، والخلوّ من جميع الإرادات إلّا رضا الربّ، و«الخلوّ» من مطالبة النفس من جميع

الأسباب .[1549]ويشترط بعض المتصوفة للخلوة شروطًا بعضها مادي، كطريقة الأكل والشرب، وبعضها موضوعي، كضرورة الوعي بها كظاهرة مجملة ومفصلة والوعي بأسبابها وغاياتها.[1550]

والعزلة مرحلة سابقة للخلوة .والخلوة ثمرة الاعتزال في هذا المقام .[1551]وهما مرحلتان أساسيّتان وشرطان ضروريان ليتحقق «الحجّ» إلى بيت الأنوار فتنجلي أعظم الأسرار.[1552]

وللعزلة والخلوة، في الخطاب النقدي العربي الخاص بهذا النوع من النصوص، تصور قريب من التصور الصّوفي ولكنه لا يطابقه، بل يختلف عنه في مواقع اختلافًا فلسفيًا عميقًا .وقد تحصّل هذا التصوّر لدى النقاد العرب الحداثيين من مرجعيات مختلفة أهمّها المرجعية الصوفية الغربية والمرجعية السورياليّة الفرنسية .[1553]وكان للمدرسة الرومنطيقية العربية دور في ترسيخ معنييْ «العزلة» و«الخلوة» كما عرفا في الأدبيات الغربية .فجابر عصفور يحدّد، في «نفس تأريخي» واضح، الفترة التي تَشكّلَ فيها تصوّرا العزلة والخلوة في الأدب العربي المعاصر .فيجعل لجبران دور الريادة في ذلك .ويجعل نثريته الشعرية «أيّها الليل» النص الرّائد الذي تضمن أبرز السمات الدلالية للمفهومين الجديدين اللذين يقرنهما في مفهوم واحد .[1554]ثمّ يعدّد جابر عصفور أهمّ التجارب الإبداعية الرومانسية التي تجلّت فيها هذه التصورات، ومنها تجربة أبي القاسم الشابي الذي ولج إلى المتصوّرين من بوّابة «الزمن الكشفي» متمثلًا بـ«الليل» .[1555]وبعد تقصّي مظاهر التصورَيْن في بعض التجارب الرومنطيقية الأولى يتفرّغ جابر عصفور لدراسة مظاهرهما في ديوان «عاشقة الليل» لنازك الملائكة [1556]حيث يتّضح له أنّ «عشق الليل» ما هو إلا تجسيد لنوع من التوحّد (العزلة) الذي يصل بين «الليل» وعمليّة «الإبداع»، بمعنى أنّ «الإبداع لا يتمّ إلا في حال من التوحّد، تعتزل فيه الأنا غيرها لكي تعي ذاتها، فتتعرّف الحقيقة في إسراء ذاتي، تتجلّى فيه الأشياء كالكشف، أو النبوءة أو الشعر».[1557]

وفي مواقع أخرى من كتاباته، يكشف جابر عصفور عن امتداد هذين التصورين في التجارب الإبداعية العربية اللاحقة رغم اختلاف المدارس الأدبية التي تنتسب إليها .فقد تواتر حضورهما في تجربة صلاح عبد الصبور في ديوانه «الناس في بلادي» .[1558]كما تتجاوب سماتهما مع بعض ما يتردّد في ديوان أحمد حجازي «السفر في منتصف الوقت».[1559]

أمّا أدونيس فيعرف العزلة ويرصد بعض مظاهرها في التجارب الشعريّة «الراهنة» التي تطغى عليها النزعة «السرديّة» .فيجعل العزلة متجاوبة مفهوميّا مع «الانفصال عن الهمّ الجمعي». ثمّ يفرّعها فرعين :فرعًا يسمّيه «عزلة الانفصال عن الماضي المشترك»، وفرعًا يسميه «عزلة الانفصال عن الحاضر المشترك» .[1560]ومع هذا التصوّر الجديد، تكتسب «العزلة» سمة مفهوميّة جديدة هي «القطيعة الثقافية»، وهي سمة لا تحيل بالضرورة على انفصال مكاني عن الجماعة.

والمتأمّل في حقيقة هذين المصطلحين، كما تجلت في الخطاب النقدي الحداثي العربي، يلاحظ جملة من نقاط الائتلاف وأخرى من نقاط الاختلاف بين تصور الصوفيين وتصور النقاد والمبدعين لهما .فمن نقاط الائتلاف حضور سمتين دلاليتين أساسيتين للمفهومين هما «الانقطاع» و«الانفراد» .ولا يكاد الائتلاف يتجاوز هذين التصورين، لأنّ الاختلاف شمل أسباب الانقطاع والانفراد، مثلما شمل غاياتهما والأحوال المصاحبة لهما والأزمنة المؤطرة لهما .أي هو اختلاف تجاوز السلوك البسيط إلى الفلسفة العميقة .فلئن كان الصوفي قد دُفع إلى الانقطاع عن الناس والانفراد بذاته بسبب خوفه عليهم من شرّه، استصغارًا لنفسه، لا خوفًا من شرّهم عليه، تكبّرًا وزهوًا[1561]، فإنّ المبدع الحداثي النازل بهذا المقام لا ينقطع عن النّاس إلا تعاليًا عن صغائرهم ونفورًا من عالمهم الذي لا تطيقه نفسه الرقيقة، وهربًا من خشونة واقعهم الذي يتعارض وأحلامه الجميلة، وملَلًا من تصرفاتهم التي لا يرتضيها ذوقه الرفيع .وربّما لهذا السّبب أُسنِدت صفة «المتوحد المتعالي» إلى بعض من هؤلاء المبدعين وخاصة الشعراء الرومنطيقيين .[1562]والتّعالي هو السّمة الدلالية الكاشفة عن القطيعة النفسية والاجتماعية والفكرية بين المبدع والناس ما يدفعه إلى الانقطاع عنهم وفكّ الارتباط بهم وإعلان عداوته لهم.[1563]

ولا تكون قطيعة وانقطاع إلا بعد «وعي» بالتناقض (الوعي المديني/الوعي الإشكالي) وشعور بـ«الغبن» (النبي المجهول)، فـ«الكآبة» (صورة الشاعر الكئيب)، فـ«الحزن» (الحزن المديني)، فـ«القلق الوجودي»، فـ«الاغتراب»[1564]، ما يولّد «رفض» المنطق الدّارج، ويفجّر الرغبة في «التمرّد» على الأعراف السائدة، ويحضّ على «هدم» سروح الأوهام الجاثية على عقول الناس .على ذلك قد ترد على المبدع أحوال تتراوح بين «الضيق» من عالم البشر و«التطلّع» إلى عالم مجهول و«عشق» للآفاق الممتدة و«الشوق» إلى تعرف النفس وأسرارها .[1565]وأحوال المبدع

هذه تختلف بعض الاختلاف عن أحوال الصوفي الذي يغلب عليه «الخوف» و«الرجاء»، إن كان مستأنفًا، أو «القبض» و«البسط»، إن كان عارفًا مستغرقًا.[1566]

ولعلّ أبرز نقاط الاختلاف بين التجربتين الصّوفية والإبداعيّة، في ما يتعلّق بمرحلة «العزلة والخلوة»، هو الغاية المرصودة من وراء هذا المقام الذي يروّض عليه نفسه كلّ من الصوفي والمبدع .فغاية المبدع من عزلته وخلوته هي «التعرف إلى الذات الإبداعية المكتملة» و«الظفر بالقصيدة النهائيّة» و«اكتشاف الحقيقة المطلقة للإبداع» .أمّا غاية الصوفي فهي، في المقام الأوّل، «التعرّف إلى الحق المطلق تعرّفًا يقينيًّا» إمّا بمشاهدة وحلول واتحاد، كما يعتقد بعض المتصوفة المغالين، وإمّا بحصول الهيبة من الله وحدوث الرضا والتسليم والكف عن معاصيه والحرص على طاعته، كما يعتقد المتصوفة المعتدلون .[1567]وهي، في المقام الثاني، «معرفة الذات»، لأنّه بمعرفة الحق المطلق (الله) نتعرّف إلى ذواتنا.

وقد تنفرد إحدى التجربتين، الصوفية والإبداعية، عن الأخرى بمزيّة أو شرط .وممّا تنفرد به التجربة الإبداعية هو اشتراطها «الليل» إطارًا زمانيًا للعزلة والخلوة .فالعزلة الصوفية لا تقتضي زمنًا محدّدًا، إضافة إلى أنّها عزلة متواصلة، أمّا العزلة الإبداعيّة فغالبًا ما تكون في «الليل» مثلما تكون محدودة ظرفيًّا .وللّيل صورته المقدّسة في الإبداع الأدبي بشتّى تجلياته الشعرية والنثرية والدراميّة .وكلّما تبدّى الليل في الإنتاج الإبداعي ربطه النقاد والمبدعون بسياقات «كشفيّة» كالسياقات الصوفيّة، وجعلوه في علاقة وطيدة بـ«العزلة» .فأدونيس، حين يقرأ مسرح جورج شحادة، يعقد علاقة بين «الليل» وبقية مراحل «الكشف الإبداعي» قرين «الكشف الصوفي». فـ«الليل هو الظّفر على النّظام والوضوح .هو الغموض وما لا ينتهي [...] الليل يتيح للإنسان أن ينسى الحواجز المفروضة على وجوده النهاري» .[1568]أمّا جابر عصفور، فترصّد هذا الزمن في الشعر في تجارب تنتسب إلى مدارس مختلفة .فوجد، في التجربة الرومنطيقيّة ممثلة بإنتاج نازك الملائكة، أنّ «الليل هو المعادل الرمزي للعالم المرتحل إليه، حيث تنطوي الأنا على نفسها متأمّلة إسراء توحّدها» .[1569]كما وجد، في شعر التفعيلة ممثّلًا بتجربة صلاح عبد الصبور، أنّ «الليل قرين التوحّد [...] فهو لازمة من لوازم البعد عن الآخرين [...] وأفق للتأمّل في معضلات الوجود بعيدًا عن ضجيج النهار، ومجال للعزلة التي تخلو فيها الذات لنفسها لتتعرّف أحوالها، كما أنّه نبع الإبداع الذي يتولّد منه الشعر كما تتولّد المعرفة التي لا تهبط حقائقها إلا في لحظات الإشراق التي

تضيء ظلمة الليل» .[1570]وقد لا يتجرّد الليل من بعده المعرفي الصوفي هذا في التجارب الأكثر حداثة زمانية .ففي افتتاحية قصيدة «السفر في منتصف الوقت» المأخوذة من ديوان لأحمد عبدالمعطي حجازي، تتكثف دلالة القصيدة وتتجسّد في نسيج محبوك من ثنائيّة «الموت والولادة»، وهي ثنائيّة «تنبسط في الرؤيا التي تؤدّيها، عبر مقامات متدرّجة، يجمع بينها سفر الوعي الذي يبحر بين الظلمة والموت» .[1571]وسفر الوعي لا يتمّ إلا في عزلة وخلوة، لأنّه غوص في عالم الأنا .[1572]وربّما لهذه العلاقة بين «الليل» و«العزلة» و«الوعي»، اعتُبِر «لحظة معرفيّة».[1573]

إنّ مقام «العزلة والخلوة» ليس إلا مرحلة هيّنة من مراحل المغامرة الإبداعية الكشفية. ولكنّه مرحلة لا غنى عنها لـ«القصيدة الحدث» .وهو المرحلة السابقة لأقسى المراحل وأصعبها على المبدع، وهي مرحلة «المكابدة والمجاهدة».

ب- المكابدة والمجاهدة

«المجاهدة» مصطلح دارج في الخطاب الصوفي .وتناقلته الأدبيات النقدية الحداثيّة. ومصطلح «المكابدة» حاضر في الخطاب النقدي لفظًا وحاضر في الأدبيات الصوفية تصوّرًا.[1574] والمصطلحان متلازمان لا يرد ذكر أحدهما لفظًا أو تصوّرًا إلا ويحضر الآخر لفظًا أو تصوّرًا. وفي الخطاب الصوفي، غالبًا ما يستعمل المصطلحان مترادفين وإن كانت بينهما فويرقات في الأصول اللغوية .فـ«المجاهدة» في تعريف الصوفيين هي :«صدق الافتقار إلى الله تعالى بالانقطاع عن كلّ ما سواه»، وهي، أيضًا، «بذل النفس في رضاء الحقّ»، وعرّفها آخرون بكونها «فِطام النفسِ عنِ الشهواتِ ونزْع القلْبِ عن الأمَانِي والشُبُهاتِ» .[1575]ويعرّفها الشريف الجرجاني بقوله: «المجاهدةُ في اللغةِ، المحاربةُ، وفي الشرْعِ :محاربةُ النفسِ الأمّارةِ بالسُّوءِ بتحْميلها مَا يشقُّ عليها بمَا هو مَطلوبٌ في الشَّرْع».[1576]

فـ«المجاهدة»، بهذا المفهوم، سلوك لترويض النفس بمحاولة كبح جماح شهواتها وتوجيهها نحو طريق العبادة .أمّا «المكابدة»، معجميًّا، ففي علاقة بـ«القصد» و«القسوة/المشقة/الشدّة» و«التوسّط» .وكثيرًا ما يتلازم الجذر (ك، ب، د) في اشتقاقات مختلفة مع ما يدلّ على «المكان وصعوبة الحركة فيه للوصول إلى مقصد محدد» .والمصطلح، بهذا المفهوم، يحيل على فعل ماديّ

ولا يحيل على سلوك نفسي أو أخلاقي .ولكنّه ترحّل دلاليًا ليتجاوب مع مصطلح «المجاهدة»، فاشتركا في متصور «تحمّل المشقّة» وهو ما يجسّده مصطلح «المعاناة».

وهذه الفروق الدقيقة تبطل ما أوهم به جابر عصفور من تلازم «المجاهدة» مع عملية «الهجرة إلى الله»، وتلازم «المكابدة» مع عملية «إبداع الشعر».[1577]

وقد تتضح العلاقة المفهوميّة بين «المجاهدة» و«المكابدة» بتنزيلهما في سياقهما الصوفي الذي يجسّده مصطلح «السفر» أو «الحجّ» .و«السفر»، عند الصوفيين، «على قسمين :سفرٍ بالبدنِ وهو الانتقالُ من بقعةٍ إلى بقْعةٍ، وسفرٍ بالقلبِ وهو الارتقاءُ من صفةٍ إلى صفةٍ» .[1578]وهذا المفهوم يتجاوب مع مفهوم «الحجّ» الذي يعرّفه الصوفيون بكونه «استمْرَار القصْدِ في الطلبِ للهِ تعالَى».[1579]

وفي هذا المستوى، تتقارب التجربة الإبداعية مع التجربة الصوفية .إذ استنسخ المبدعون ومنظرو الأدب مرحلة مشابهة للسفر الصوفي .فاقترضت التجربة الإبداعية مصطلحات التجربة الصوفية ولكنها وجهتها دلاليًا توجيهًا آخر يصبّ في بحر الأدب .[1580]غير أنّ المصطلحات تتفاوت حضورًا في التجربتين .ولعلّ مصطلح «السفر»، أو ما يعادله تصوّريًا، هو الذي اختاره النقاد الحداثيون مصطلحًا قطبًا للإحالة على هذه المرحلة من فعل الإبداع .يقول جابر عصفور :«الإبداع معاناة وارتحال دائم»[1581]، ويقول أدونيس :«الشعر [...] سفر متواصل»[1582]، ويقول :«الشعر هو هذا الرحيل في المجهول»[1583]، ويقول واصفًا نماذج من الشعر الرومنطيقي :«الشعر [...] سفر حزين» .[1584]وجرّاء ذلك، أصبح مصطلحًا «المجاهدة» و«المكابدة» فرعيين ملحقين بـ«السفر» يحيل عليهما إحالة اقتضائيّة .لذلك انتشرت في الخطاب النقدي مصطلحات ورموز دالة على «السفر الإبداعي»، أكثر من انتشار مصطلحَي «المجاهدة» و«المكابدة» .إذ تجاوب «السفر»، في مجال الإبداع، مع مصطلحات «الرحلة» و«الارتحال» و«الرحيل» و«الهجرة» و«الانطلاق» و«الإسراء» و«التحرر» و«عشق الآفاق المجهولة» و«التطلع إلى المجهول» و«الإبحار» و«الهجرة» و«السعي وراء غاية» و«التحوّل» و«النفاذ» و«الاختراق» و«التجاوز» و«الضياع» و«التيه» و«الغياب» و«المنفى»، كما تجاوب أيضًا مع رمزَي «الطريق» و«السندباد».[1585]

وإذا كان بعض المتصوفة يجيزون «السفر» المادي بـ«الانتقال» من مكان إلى آخر إنهاكًا للجسد وإغناء للروح بحثًا عن المعنى المطلق وسعيًا وراء «الذات المكتملة»، فإنّ الحداثيين من النقاد تجاهلوه، وغلبوا عليه التصوّر الروحي .ولكنهم اختاروا اتجاهًا يخالف الاتجاه الذي اختاره بعض المتصوفة الذين عوضوا «الانتقال» المادي بـ«الارتقاء» الروحاني .فعوض أن يختار الحداثيون الاتجاه إلى الأعلى، وهو الاتجاه الذي يوحي به مصطلح «الارتقاء»، اختاروا التوجه إلى الأعماق، أو «السفر العمودي في اتجاه الأسرار» كما يسميه أدونيس .[1586]فعوّض مصطلحُ «الغوص» مصطلحَ «الارتقاء» .يقول أدونيس :«ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء العالم، وبقدر ما يغوص في أعماق العالم، يخلق أبعادًا إنسانية وفنيّة جديدة» .[1587]ولتأكيد سمة «الاتجاه إلى الأعماق»، قد يتخذ متصور «الغوص» صورة «النزول إلى الهاوية» بعد تجسد متصور «العزلة» في «الهاوية» ذاتها.[1588]

ومصطلح «الغوص» يكشف عن «الطريق» المسلوكة و«الغاية» المرتجاة والكيفيّة التي يتمّ بها فعل السفر والحالة التي يكون عليها المسافر .«أمّا الطريق فتبدأ من نفس الشاعر، تعبر التاريخ والزمان والحضارة، في اتجاه تلك النقطة حيث يتلاقى الشاعر بجذره» .[1589]فالطريق تتجرّد، بهذا المعنى، من بعدها المادي، وتكتسب بعدًا معنويًا يمتدّ من العالم الخارجي إلى أعماق الذات، ومن الشعور إلى اللاشعور، ومن المرئي إلى اللامرئي ومن المعلوم إلى المجهول ومن الواقع إلى ما وراء الواقع ومن العالم إلى ما وراء قشرة العالم أو أعماق العالم ...[1590]فليس الشّعر، عند أدونيس، إلا غوصًا في المتخيّل واللامرئي- خارجًا في العالم، وداخلًا في الذات .[1591]وليس السير في هذه الطريق الإبداعية إلا شكلًا من أشكال «الاستقصاء المعرفي» [1592]و«الكشف» ومحاولة «الاتصال بالحقيقة» [1593]التي يمثل «الإنسان المكتمل» موضوعها الأسمى .لذلك يقرّ أدونيس أنّ «سفر الشعر هو السفر الأبعد والأغنى نحو الإنسان :نحو المعرفة والحقيقة والجمال .ذلك أنّه سفر برزخي لا حدّ له بين الصورة والمعنى، بين المرئي واللامرئي .ومن هنا لا تنفصل المعرفة والحقيقة عن الجمالية، ولا تنفصل الجمالية عن التحوّل».[1594]

«الذات الإنسانيّة» المكتملة التي تتجلى كأحسن ما يكون في «الذات المبدعة المكتملة»، هي، إذًا، غاية الرحلة الإبداعية .وهي غاية تحيد عمّا هفا إليه الصوفيون الذين جعلوا الوقوف على كنه «الذات الإلهية» غاية الغايات، أمّا معرفة الذات الإنسانية فليست إلا غاية ثانوية تتحقق بتحقق الغاية الأسمى .[1595]والوقوف على حقيقة الذات المبدعة المكتملة مشدود، ضرورة، بالوقوف على حقيقة «النصّ الإبداعي المكتمل»، لأنّ «الجمالية» غير منفصلة عن «التحوّل» كما يعتقد أدونيس .أو بعبارة أخرى :الجمالية الإبداعية هي ذاتها الرحلة الكشفية .وعند هذه النقطة، قد يختلف جابر عصفور مع أدونيس بعض الاختلاف .فإذا كان أدونيس يرى «السفر نحو المعرفة هو نفسه السفر نحو الشعر» معللًا ذلك بأنّ «الشعر مسؤولية معرفية أولى»[1596]، فإنّ جابر عصفور يجعل السفرين منفصلين وإن كانا متوازيين زمانًا.[1597]

إنّ مهابة الغاية تجعل السفر الإبداعيّ شروعًا في «معانقة الموت»، أو «هو الموت المؤجل» أو «الحركة التي تقرع باستمرار عتبة الموت» .[1598]و«الموت»، هنا، هو «موت عن الظاهر الاجتماعي» ولكنّه، في الحقيقة، «حياة في الباطن الكوني» .[1599]لذلك تقترن دلالة «الموت»، في الأدب الحداثي، بـ«الولادة» أو ما يعادلها دلاليًا كـ«الحياة الجديدة» أو «البعث».[1600] إنّ المبدع الحقّ الذي يباشر تجربة الكتابة الحقيقيّة لا بدّ أن يعيش تمزّقًا بين «الموت» و«البعث»، بين عالم الجسد وعالم الروح .وهذا التمزّق يطلق عليه جابر عصفور مصطلح «المجاذبة»[1601]، وهو مصطلح معاوض لما يسميه المتصوفة «التوسط بين الإقبال والإدبار».[1602]

وفي هذا السّياق، لا ينفصل متصور الموت عن متصور «العذاب» في قول أدونيس: «السفر عذاب لا يوصف» .[1603]فالمتصوّران يلتقيان في الإحالة على «المعاناة» التي كثيرًا ما تقترن بمتصور الإبداع .فجابر عصفور يجعل متصورَي «المعاناة» و«الارتحال» يستغرقان متصور «الإبداع» في قوله :«الإبداع معاناة وارتحال دائم» .[1604]وإذا كان السّفر رحيلًا في المجهول، كما يعتقد أدونيس[1605]، فإنّ «العذاب كامن في جهل الطريق وفي عوائقها» .[1606]وإذا كان الإجماع على أنّ الطريق «صعبة، وعرة، أخاذة» [1607]«متعرّجة، متشابكة»[1608]، أمرًا حاصلًا، فإنّ الاتفاق على أنّ أجلى مظاهر وعورتها يتمثل بما يطلق عليه المتصوفة مصطلح «الفناء»، هو أمر مفروغ منه .وللفناء، في التجربة الإبداعية، وجوه أبرزها :«التجرّد من الأنا الواعية» [1609]و«التضحية بالحساسيّة» [1610]و«التحرّر الكياني من القيود الخارجية والداخلية».[1611]

وعلى ذلك يكون «الفناء» هو المعادل الضدّي لـ«البقاء» في عالم الواقع تحت هيمنة العقل والوعي وهيمنة الحساسية الجماعية.[1612]

للعذاب وطأته، وللمعاناة سطوتها، ولا يخفف من حدّتهما سوى «الشوق» إلى «السعادة» [1613]الإبداعية حيث «مرابع الخلق» و«مراتع الخيال» .وتترادف «السّعادة الإبداعية» مع متصورات «تعرف النفس وأسرار الكون» و«اكتشاف الغامض والمبهم والمحجوب» و«رؤية ما لا يرى» .[1614]قد يخالط «الشوق» حزن وقلق واكتئاب وشعور بالتيه والضياع وشعور بالإحباط، ولكنّه ينتصر عليها بالحبّ والرغبة في الوصل إلى موارد الإبداع وتذوّق شرابه الذي لا ينضب.[1615]

لا بدّ لـ«الشّوق»، بما هو «اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب»[1616]، أن يستبدّ بصاحبه ويورد عليه ما لا يخطر له على بال، فيسكره وينتقل به إلى مرحلة جديدة من مراحل المغامرة الإبداعية انتقالًا شبيهًا بـ«الخطف» .[1617]ولمّا كان القيام بالفعل أمرًا ذاتيًا لم ينتج من قوة خارجية أو إرادة غيريّة سُمّي «انخطافًا» .(Extase) والانخطاف هو بوابة «المكاشفة والمشاهدة».

ج- المكاشفة والمشاهدة

ليس التعبير عن هذه المرحلة بمصطلحي «المكاشفة» و«المشاهدة» إلا فعلًا مجازيًا دلّ فيه البعض عن الكلّ .فالمرحلة الثالثة تشتمل على أفعال متعددة تكشف عنها مصطلحات متنوعة .غير أنّ مصطلحَي «المكاشفة والمشاهدة» هما الأشهر والأكثر حضورًا في الخطاب النقدي الحداثي. وإذا أمكن ترتيب أفعال هذه المرحلة، فيجب تصنيفها كالتالي :انخطاف، فغياب (غيبة)، فحلول (أو حضور)، فمكاشفة، فتجلّ، فمشاهدة (رؤيا)، فتعرّف، فذوق، فشرب، فارتواء.

وما كلّ هذه الأفعال تحضر في الخطاب النقدي المدروس .وما حضر منها لا تتطابق متصوراته الفرعية مع متصورات الصوفية .فمن بين المقامات والأحوال التي تحضر في الخطاب النقدي :الانخطاف والغياب والحلول والمكاشفة والتجلي والمشاهدة .[1618]ولعلّ أبرز اختلاف بين الخطابين الصوفي والنقدي الحداثي يتجلى في فصل الأول بين «المكاشفة» و«الرؤيا» ومطابقة الثاني لهما .فالمكاشفة (أو الكشف)، عند أهل السلوك هي عملية «رفع الحجاب»، وهي تختلف عن

المشاهدة التي هي «رؤية الحق بصر القلب من غير شبهة»[1619]، غير أنّ المصطلحين في الخطاب النقدي يردان متعاوضين.[1620]

وبقطع النظر عن هذه البلبلة المصطلحية، فإنّ لمرحلة «المكاشفة»، في رحلة الإبداع، خصوصية المكان والزمان والغاية والنتيجة .فالذي يميّز هذه المرحلة أنّ المبدع ترد عليه، بغتةً، حالةٌ من «السّكر» تشبه «الجنون» أو «النوم» أو «العماء»، يفقد معها اتصاله بأشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، وبواقعه الذي يكرس سلطة ثقافية سائدة، فيتجاوز الواقع والموروث إلى ما وراء الواقع، اللامرئي، المجهول الذي يستوطن «قارة اللاشعور»، أو «قارة اللاوعي» التي يطلق عليها أدونيس مصطلح «أندلس الأعماق».

إنّ عملية «الانخطاف»، في التجارب الإبداعية الفذة، هي فعل «العماء» عن الواقع ونظامه مقترنًا بفعل «الاستبصار» بأشكال تحويله وطرق التعبير عنه .[1621]فتجاوز الواقع لا بدّ أن يتمّ بتحويل نظامه، من أجل أن تظل الحياة جديدة، وتحويل نظام الواقع مرهون بتحويل نظام التعبير لكي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي واللانهاية .غير أنّ الانتقال من الواقع إلى ما وراء الواقع والتحوّل من طرق التعبير الموروثة إلى طرق تعبير مبتكرة، مشروطان بحصول «لوائح الخلق» و«لوامع الإبداع» و«طوالع الابتكار» التي تنير فضاء اللغة وتزيل عن أركانه سجوف الظلام. فزمن الانخطاف لدى المبدع، هو لحظة الوعي بحقيقة اللغة التي تتعدّى القيام بمهمة التواصل الاجتماعي إلى مهمة الكشف عن أكوان جديدة متنوعة وحقائق جديدة مستترة تضمنها العلاقات الجديدة التي نعقدها بين الاسم والمسمى وبين الكلمة والكلمة والجملة والجملة والصورة والصورة .[1622]ولعلّ هذا التأويل ينأى بنا عن التفسير المباشر الذي يطابق بين الانخطاف ولحظة الاستسلام الحقيقي للنوم، أو لحظة نشاط ملكة الخيال والشرود مع الحدس الشعري، أو لحظة الهلوسة بتأثير الحشيش والمخدرات ...فالانخطاف، في ما نرى، هو المرادف الحقيقي للحظة «الوعي الإبداعي» .وليس لهذه اللحظة زمن محدد أو معروف .فزمنها مجهول غير مقدر وغير مسمى؛ قد يقع في «منتصف الوقت» أي في «اللحظة التي تتوسط بين وقتين»[1623]، أو في التخوم بين «الليل والنهار» و«بين الظلمة والموت»[1624]، وقد يقع في غير هذا وذاك كأن «يتوسط ما بين النقائض والأضداد» .وبقطع النظر عن ذلك، فإنّ هذا الزمن يعرف بكونه «لحظة معرفية».[1625]

وكما يكون للانخطاف نتائج، يكون للوعي الإبداعي نتائج .فإذا كان من نتائج «الانخطاف» الدخول في حالة من «الغياب» عن «الوعي» وعن «الجسد»، فإنّ من نتائج «الوعي الإبداعي» الدخول في حالة من الغياب عن النسق الثقافي السائد، الذي تهيمن عليه المعايير والقواعد المسبقة، وعن النّظام الاجتماعي والسياسي الذي يجسده .وليس الغياب فناء سرمديًا ولا عقمًا، وإنّما هو الارتماء في عالم بكر قابل للتشكل بحسب قدرة كل زائر على الإبداع والابتكار .فالوعي الإبداعي متزامن مع حالة من «الانسلاخ» عن الجماعي و«نكران» للموروث بالتوازي مع دخول في منظومة إبداعية جديدة محورها «الذاتي» و«الجديد» .والغياب، في التجارب الإبداعية الكشفية، هو تلك الفترة التي يصاب فيها المبدع بـ«الذهول» عند لقائه بالمجهول .ويطلق عليه السورياليون مصطلح «الدَّهَش».[1626]

ويحدّد المبدعون خصائص مميزة لمرحلة الغياب أو الدّهش .وينقلها أدونيس بالمصطلحات التالية :«اللاموصوفية» و«المعرفية» و«الموقوتية» و«الانفعالية» .وتحيل «اللاموصوفية» على انفلات هذه الفترة من الوصف والنقل، ودعوة إلى خوض غمارها دون تتبع أخبارها .أمّا سمة «المعرفية» فتحيل على أنّها تجربة في اكتشاف الحقيقة بالنفاذ إلى أعماق لم يصلها العقل من قبل. وأما «الموقوتية» فسمة تحيل على محدودية هذه الفترة زمانيًا .فالغياب فترة لا تدوم طويلًا .وأمّا «الانفعالية» فسمة دالة على غياب الإرادة عن المبدع واستسلامه إلى قوة عليا لا يستطيع أن يتغلّب عليها.[1627]

إنّ «الغياب» خروج من هيمنة العقل الواعي ودخول إلى فضاء اللاوعي الحرّ .لذلك يعتبر الغياب حضورًا لأنه «خروج من» و«دخول في» .والغياب هو الفترة الزمنية التي تحتضن عملية الإبداع في منأى عن العقل والبصر .إنّه «المدى الذي تتحرك فيه رؤية الإنسان ورؤياه .إنّه مدى الكشف» .[1628]ففيه يتمّ «الحلول» الفعلي في «قارة اللاشعور» أو «أندلس الأعماق» حيث تطأ أقدام المبدع أرضًا بكرًا كلّ خطوة فيها اكتشاف، وحيث يوجد كل عنصر على هيئته الأولى قابلًا للتشكل معروضًا للتصنيع .فليست «قارة اللاشعور»، أو «أندلس الأعماق»، إلا ذلك «الواقع الممكن» الذي توفره اللغة ويمثل «قارة معرفية مجهولة» و«قارة جديدة من طرق الكتابة أو التعبير» .[1629]وما الحلول إلا دخول إلى ذلك الواقع الذي توجد فيه الأشياء والعناصر واللغة على معانيها الخام مجردة من كلّ تعيّن وكلّ علاقة وكلّ نظام .ونقدّر أن تكون عملية الوقوف على هذه العناصر في طبيعتها

الخام هي ما يقابل مرحلة «المكاشفة» الصوفية .فليست «المكاشفة» في الإبداع إلا «اكتشافًا» لكلّ ما هو مجهول والتفطّن إلى قيمته المعرفية الحقيقيّة التي تتجاوز الجاهز والظاهر والمألوف.

والاكتشاف مرحلة شموليّة، ونظرة عامة نتعرّف فيها إلى الكليات دون الجزئيات والعلاقات والأنظمة .وهو مرحلة أولى تحافظ فيها العناصر على أسرارها العميقة مخفيّة وراء حجاب العادة والاستعمال، رغم كشفها عن بعض طاقاتها الإبداعية وبوحها ببعض أسرارها التشكيلية .فـ«الحجاب هو الظاهر، المرئي .وهو، إذًا، الحرف والمقول والاسم» .و«الأشياء لكي تعرف، يجب أن يرى إليها، فيما وراء أسمائها، أي يجب أن تسمى تسمية أخرى» .[1630]تبدو الأسماء والمسميات، أثناء اكتشاف عالم الغيب، مراوحة بين البوح والكتمان كلوامع البرق التي لا تدوم .فكأنّ «محاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلا إلى مزيد من الحاجة إليها .فما يعرفه الإنسان ليس إلا عتبة لما يظلّ غير معروف، ويدعوه إلى معرفته».[1631]

إنّ المكاشفة الإبداعية بداية المعرفة وليست كلّ المعرفة .فهي وقوف على حقيقة «الحجاب» ووعي بوجوده، وليست رفعًا له .لذلك لا نرى معنى لقول جابر عصفور متحدثًا عن تجربة نازك الملائكة :«وما بين سهر المجاهدة وسهر الكشف تتحرك أوائل تجليات الشّعر وأواخرها» .[1632]غير أنّ «من يعرف هذا الحجاب المعرفة الحقة هو وحده الذي يظلّ كاشفا] أي متطلعًا إلى المعرفة[، أو يظلّ دائمًا على أهبة الكشف» .[1633]فما على المبدع الحقيقي إلا المبادرة برفع الحجاب وإلا تاه في غياهب الرّعب.

ولعلّ أوّل امتحان يمرّ به المبدع، بعد الحلول والمكاشفة، هو اختبار قدرته على «رفع الحجاب» عن الطاقة التشكيلية الكامنة في كلّ عنصر، أي اختبار تهيّئه لـ«مشاهدة» الجواهر الخالدة في تلك العناصر و«رؤيتها» إدراك قلب وبصيرة .وربّما يكون هذا هو المعنى الذي قصده أدونيس بقوله «المعرفة الحقيقيّة هي معرفة الشّيء من داخل» .[1634]لكن، كيف يتمّ تحقيق التجلّي؟

للإجابة عن هذا السؤال يستنير أدونيس بالتجربة الصوفية التي ميزت معرفيًا بين «العقل والقلب» .فإذا كانت معرفة العالم الخارجي مرهونة بتعقله، فإنّ معرفة العالم الباطني، عالم اللغة، مرهونة بالاستبصار .وخاصية «التعقل» هي «التنظيم»، في حين أنّ خاصية الاستبصار هي «التشويش» .فالاستبصار هو تشويش لنظام الكلام المألوف بإقامة علاقات «قلبية» بين عناصره،

وبينها وبين أشياء الواقع .وبذلك يغدو الواقع بكل عناصره حقلًا سيميائيًا محررًا من العلاقات العقلية .فيجد المبدع نفسه غير مكبّل بأنساق ونظم جاهزة ولا دلالات مسبقة .[1635]فيقرّب بين المتباعدات، ويقرن بين المتنافرات، ويخلق علاقات غير مألوفة .فيتشكل كون جديد بصور جديدة وعلاقات جديدة ونظام جديد.

يتحصّل لدينا، إذًا، مفهوم إبداعي لـ«التجلّي» يتمثّل بوضوح الدلالات الجديدة للألفاظ حتى لكأنّ الحجب قد رفعت عنها، كما يتمثّل بسفور العلاقات الجديدة بين المسميات وأسمائها وبين المسميات والمسميات وبين الأسماء والأسماء .وإذا كان التجلّي الصوفي هو تبدّي النور الإلهي بعد رفع الحجب، وتبدّي الأشياء الإلهية[1636]، فإنّ التجلّي الإبداعي هو تبدّي اللهب المتلألئ للأسماء ووضوح علاقاتها المجهولة وتجلّي نظمها وأبنيتها.

ومع تشكل العلاقات ترتسم حدود «المدينة الشّعريّة الكونيّة، ويرتسم وجه الإنسان الشّعري الكوني» .[1637]وباكتمال هندستها وتفاصيلها وبتضافر أجزائها واجتماع أشتاتها، تمرّ صورتها المكتملة أمام المبدع فيشاهدها ببصر القلب «مشاهدة» حقّة من غير شبهة كأنّه يراها رؤية عين .ولا يبقى له بعدها إلا التجوّل في أرجائها والاتحاد مع عناصرها فكأنّه هي وكأنّها هو، لأنّها به كانت ولأنّه بها صار مبدعًا حقيقيًّا .إذ تلغى المسافة بينه وبينها، وتمّحي رسومه وتفنى هويّته بهويّة غيره وتُغيّب آثاره بآثار غيره .فمن مظاهر المعرفة الصوفية امحاء العارف في المعروف، ومن خصائص الإبداع انسياح المبدع في ما ينتجه حتى لا انفصال بينهما .فيصبح المبدع هو النصّ والنصّ هو المبدع .لذلك، فإنّ هويّة المبدع تتشكّل من جديد بتشكّل المعرفة الجديدة .[1638]فتكون ولادة المبدع الثانية مزامنة لامحائه وفنائه وتغييبه في كونه الشعري الجديد.

غير أنّ هذا المبدع، الذي لا يكتفي بالمنجز والحاصل، يبقى مشدودًا إلى الآفاق المجهولة. فما تحصّل له من معرفة، وإن كانت جديدة أخّاذة توهم باكتمالها، لا ينتج اليقين والطمأنينة .لذلك يعتقد منظرو الإبداع الكشفي أنّ المبدع «يشرب» من نبع المعرفة الحقيقيّة، ولكنّه لا «يرتوي». فتظلّ هويّته «غير مكتملة»، ويظلّ النصّ النهائي رغبة لا واقعًا، لأنّ كلّ «محاولة لا توصله مهما تقدّم فيها إلا إلى مزيد من الحاجة إليها .فما يتوصل إلى معرفته لا يكون إلا عتبة لما يظلّ غير معروف ويدعوه إلى معرفته [...] وهذا ما يدفعه، باستمرار، إلى أن يتقدّم فيما وراء المعروف .وفي تقدّمه يتجدّد، باستمرار، لكي يظلّ حاضرًا أبدًا، متهيئًا لكي يتابع سيره في طريق الكشف».[1639]

ولعلّ هذا هو سرّ خيبة الأمل عند معظم الشعراء الذين خاضوا تجارب إبداعيّة فذّة حيث آل بهم المآل إلى الشقاء لا إلى السعادة وإلى الإشراف على الموت لا إلى الخلود .وقد صاغ جابر عصفور هذا المعنى بقوله :«وتنتهي المجاهدة، كالمكابدة، بإدراك مأساة الحياة، فلا يصل السعي إلى السّعادة بل إلى الشقاء في حضرة الآخرين، والموت في ظلمة الوجود» .[1640]وقد تمكّن هذا الناقد من رصد نماذج لخيبة الأمل تلك في نصوص شعرية مختلفة بعضها لنازك الملائكة وبعضها لصلاح عبد الصبور وبعضها الآخر لأحمد عبد المعطي حجازي أو لأدونيس.

ولخيبة الأمل في هذا النوع من النصوص مظهران :الأوّل هو عدم القدرة على إدراك الأفق داخل ذلك العالم الداخلي .والثاني هو أنّه عالم لا يبقى في الذاكرة ولا تقدر الأقلام على تدوينه ما يجعل من خوض المغامرة فعلًا عبثيًّا .فمع الصحوة ينتهي كلّ شيء .وما يبقى في الذاكرة هو معالم عامة لا تحيط بكلّ جوانب المغامرة ولا تشمل كل تفاصيلها .وما ينقله لنا الشّعراء، إن تمّ فعلًا، ليس إلا تجربة مخرومة وعبارة خائنة.

خاتمة الفصل الرابع

لقد تعدّدت متصوّرات النصّ عند النقاد العرب المعاصرين وتنوّعت وكادت تختلف في مواقع .ولا نجد للتعدّد والاختلاف والتنوّع تطوّرًا زمنيًّا واضحًا ولا مبرّرًا نظريًّا معقولًا .كما لا نجد قبولًا متوازنًا لجميع تلك المتصورات عندهم؛ فلا المتصورات راعت تطوّر المفهوم كما بدا في الغرب، مثلًا، حيث هيمن كل واحد منها فترة من الزمن ثمّ حلّ محلّه آخر بتغيّر النظريّات التي تحتضنه، ولا هي اقترنت عند العرب بنظريات محلية متغيرة تكشف عن تطوّر التفكير النقدي عندهم .وإنّما وردت جميع المتصوّرات متزامنة أحيانًا، متجاورة، متواشجة أحيانًا أخرى، يأخذ بعضها برقاب بعض وكأنّ حاضنتها النظرية الأصلية واحدة .بل إنّ بعض المتصورات التي صحّ الاعتقاد بكسادها، في الغرب، تطفو على سطح الخطاب النقدي العربي في نصوصه المتأخرة دون مراعاة لخصوصية الزمن الذي نشأت فيه ولا خصوصية الفكر الذي أنتجها .وكان من نتائج ذلك، في ما نرى، شيئان خطيران:

- **الأوّل** أنّ التفكير النقدي العربي المعاصر لم يكن مواكبًا للتفكير النقدي الغربي الذي تطورت فيه نظريات النص تطوّرًا لافتًا شهدته ردهات كثيرة من القرن العشرين وكان محلّ تقدير.

وإنّما كان يكرّر ما ورد عند الغربيين من مقولات في علاقة بمفهوم النصّ، وغالبًا ما يكون تكراره لها في زمن متأخر عن زمن ظهورها في الغرب .ومثاله نقل متصوّر «النصّ علامة سيميائيّة» و«النّصّ علامة لغويّة» .وفي العادة لا يُرَدّ المكرّر إلى مقولاته النظرية الأصلية، أو يَرِد في سياقات تختلف فكريًّا عن سياقاته الأمّ، أو يُجتثّ من أنساقه الحقيقيّة ويُسقط على أنساق غريبة، فيكون مُنبتًّا سطحيًّا يلفّه الغموض .وبدا ذلك واضحًا في تصوّر «النصّ أثرًا ماديًّا» .فحصيلة المصطلحات التي جسّدت هذا التصوّر وردت مقطوعة باهتة تبدو للمطّلع غير المختصّ عفوية من وضع النقاد العرب المعاصرين، ولكنّ القارئ المختصّ لا يفوته ما تستبطنه من قضايا وإشكاليّات بعضها حُلَّت عُقده في التفكير النّقدي الغربي وبعضها عميق ما زال عالقًا تتجاذبه علوم متنوعة أهمّها الفلسفة وعلم الجمال.

ولمّا كان ذلك كذلك، صادف أن تلاحقت المقولات الطارف منها والتّالد، بل تزامنت، فتشابكت وشوّشت الرؤية النقدية العامة واضطربت الهوية الثقافية الموحدة وكثر السجال والخصام والطعن .فعيب على النقد العربي المعاصر تشتته واضطرابه واختلاف اتجاهاته وكثرة مطاعنه.

- **الثاني** هو أنّ الاختلاف طال خطاب الفِرقة الواحدة، وأحيانًا طال خطاب النّاقد الواحد. فالذي لاحظناه، ونحن نمعن النظر في مفهوم النصّ عند النقاد العرب المعاصرين، أنّ أعلام الحداثة يتفقون في الكليات ولكنّهم قد يختلفون في الجزئيات .ومن أبرز مظاهر ذلك اختلاف أدونيس وجابر عصفور في تصوّر «النصّ علامة لغوية» .إذ بدا أدونيس جامح التفكير، مؤمنًا بالتحرر من كلّ القيود التّعبيريّة والثقافية، محكوما بمبدإ «الرغبة» الإبداعية، ميّالًا إلى دفع النظريّة إلى أقصاها، في حين بدا جابر عصفور حذرًا، محكّمًا العقل، محتكمًا إلى ما يفرضه «الواقع الإبداعي» وما يوحي به من مقولات نظريّة .لذلك نرى أدونيس منظّرًا سابقًا التجربة، في حين نرى جابر عصفور محللًا دارسًا لنصوص معترف بجودتها .ثمّ إنّ الناقد الواحد قد تتمايز بعض مقولاته عن بعضها الآخر في إطار المتصور الواحد .فالذي لاحظناه أنّ أدونيس ميّال إلى تصوّر النصّ حدثًا كشفيًّا أكثر منه إلى تصوّر النصّ صناعة إبداعية لغوية .وكان يرى أنّ النص حدثًا كشفيًّا هو الذي يحق فيه وصف «نص حداثي» .غير أنّ ما يسربل «متصور النص حدثًا كشفيًا» من غموض وما يحيط بكينونته من أسباب تجعل منه فعلًا نخبويًا يستعصي عن الكثرة، جعلًا أدونيس يعود إلى متصور النص صناعة إبداعية فيوسع رؤيته ويغني سماته المفهومية حتى يجعل منه فعلًا حداثيًا يتميّز عن

«التصنّع» .ومع ذلك، لم يستطع أدونيس أن يرسم الحدود الفاصلة بين «الصناعة» و«التصنّع» وبين «الغموض» المقبول و«الإبهام» المعمى .فكيف لك أن تدعوني إلى التحرر بتوظيف «المجاز» توظيفًا يتجاوز كل قيد، ثمّ تنهرني عن الوصول بالرؤيا إلى منتهاها؟

ومع ذلك، يبدو متصوّر النّصّ، في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عماد التفكير النّظري العربي الحداثي .وهو متصور كان لأدونيس دور بارز في بلورته وكان لجابر عصفور دور مميّز في ترسيخه .ولكنّه يبقى متصوّرًا في حاجة إلى مزيد ضبط وإحكام.

خاتمة القسم الثاني

كان «المبدع» وما ينتجه من فنّ محور الرؤية النقدية العربية الحداثية المعاصرة .وليس لبقية عناصر «التواصل الأدبي»، في الرؤية النّقدية العربية الحداثية المعاصرة، الأهمية التي كانت للمبدع وما ينتجه .والعنصران لا ينفصلان؛ فبالمبدع يتحدّد الإنتاج الفني، وبالإنتاج الفني تتحقق هويّة المبدع .لذلك لا بدّ أن تُختبر كلّ نظريّة أو كلّ رؤية بمتانة «التلاحم» بين المتصوّرين وبـ«التناسق» بين مصطلحاتهما.

فالذي يعلق بذهن المتقصّي لهوية المبدع في الخطاب النقدي الحداثي العربي المعاصر، هو أنّه على المبدع أن يكون «منفتحًا» على الآخر، «متجاوزًا» للسائد والمتسلّط، «متحوّلًا» بإبداعه غير ثابت إلا على مبدإ «السفر» في كلّ معانيه الحقيقيّة والمجازيّة .وتلتقي هذه السمات لتشكّل ما يسميه أدونيس «الهويّة غير المكتملة» .أمّا ما يعلق بذهن المتتبّع لمتصوّر النصّ الإبداعي، كنموذج للإنتاج الفني، هو أنّه متعدّد يتراوح بين «المادّي» الملموس و«المجرّد» المنفلت عن الإدراك الشامل .غير أنّ التصوّر المادّي للنصّ كثيرًا ما يرتبط عند النقاد العرب المعاصرين بدلالة سلبية، في حين أنّ التصوّر المجرّد يرتبط بدلالة إيجابيّة .والذي يتميّز به التصوّر المجرّد عن التصوّر المادي هو أنّ الأوّل يحيل على مفهوم «النصّ اللانهائي»، «غير المكتمل»، «المتحوّل»، «المغامر» ، في حين أنّ الثاني يحيل على «النصّ النهائي»، «الثابت»، «المستكين» .ولمّا كان «النصّ غير المكتمل» هو رمز الحداثة الحقيقيّة عند النقاد المعاصرين، كان مناسبًا لمتصوّر «الهويّة غير المكتملة» للمبدع .وبهذا التناسب يبدو متصوّرًا «المبدع» و«النصّ» منخرطين ضمن رؤية نقديّة واحدة تؤمن بأنّ الإبداع هو «إنشاء متواصل» و«فعل غير مكتمل»، وأنّ كلّ متصوّر/ ركن من متصورات «التواصل الأدبي» يعكس هذا «الكدح» نحو «الاكتمال» .وبذلك يردّد كلّ ركن ما في الآخر من «توق» إلى معانقة الكلّي .فهذه الرؤية الشاملة، إذًا، هي التي تضمن «التلاحم» بين المتصورين البارزين في الخطاب النقدي العربي الحداثي.

وتجسيد هذا «التوق»، وذاك الكدح، اقتضى توظيف جملة من المصطلحات ذات المرجعيات المختلفة .بعضها عربي قديم وبعضها غربي حديث ومعاصر، بعضها أدبي وبعضها نقدي، بعضها نظري وبعضها تطبيقي .والأدبي بعضه رومنطيقي وبعضه رمزي وبعضه سوريالي وبعضه صوفي .أمّا النقدي، فبعضه بنيوي اجتماعي، وبعضه بنيوي لغوي، وبعضه سيميائي، وبعضه تأويلي هيرمنطيقي، وبعضه إنشائي بلاغي، وبعضه جمالي عامّ ...وهذا التنوّع لا يضمن «التناسق» المصطلحي في المدوّنة .ويمكن أن نثبت ذلك بحجة منطقيّة تتمثّل بكون المدارس الأدبية والاتجاهات النقديّة تتلاحق تلاحق هدم وبناء .ولا بدّ أنّ الواحدة تقوم على أنقاض الأخرى تنبه على سقطاتها وتتجاوز نقائصها .وعلى ذلك، تختلف الرؤى كما تختلف المصطلحات المعبّرة عنها. واختلافها قد يصل إلى التناقض .غير أنّ تلك المدارس والاتجاهات، وما أنتجته من رؤى وفلسفات، ترِد في المدوّنة النقديّة المدروسة متجاورة متآلفة لم يُراع ما بينها من اختلاف أو تناقض .بل تتجانس تلك المدارس والاتجاهات والفلسفات والرؤى حتى تمحي الحدود الفاصلة بينها، فتصبح مقولاتها عندهم مشتركة، وهمّها واحدًا.

وعلى ذلك، نعتقد أنّ ما بُنِي على عدم التناسق لا بدّ أن يكون غير متناسق وإن أوهم بخلاف ذلك .ولعلّ أبرز دليل على ذلك ما لاحظناه من تضارب بين مفهوم المبدع عند السورياليين ومفهومه عند غيرهم، ومن تباين بين مفهوم النصّ عند السورياليين وعند غيرهم .فالسورياليون يعتبرون المبدع مجرّد سكرتير للاوعي وكلّ شخص يمكن أن يقوم بهذه الوظيفة، ويعتبرون كلّ ما ينتجه ذلك اللاوعي «نصًّا» مهما كان مستواه الفنّي «متدنيًا»، في حين أن الرومنطيقيين يرون المبدع إنسانًا خارقًا، عارفًا، حكيمًا، مصطفى، وأنّ ما ينتجه من أعمال لا يرقى إلى مرتبة الفنّ إلا إذا كان صفويًّا متميّزًا تصحّ فيه صفة «الرسالة» .وقد يخالف كل هؤلاء من يرى المبدع الحقيقي هو «الصانع الحاذق» القادر على توظيف الأدوات المناسبة للإبداع الفني، ويرى النصّ الفذّ هو الذي بُنِي بناء متقنًا وأثري بوسائل فنية متنوّعة تضمن الجمال والاتصال .ورغم هذا التباين والاختلاف فإنّ هويّة المبدع، عند النقاد العرب المعاصرين، تجمع كل السمات المفهومية التي وفرتها المدارس والاتجاهات والرؤى والفلسفات المختلفة، ومفهوم النصّ يجمع كل السمات التي حددتها تلك المدارس والاتجاهات المتباينة.

وقد تتعدّى إشكاليات الإجراء المصطلحي لدى النّقاد العرب المعاصرين قضيتي «التّلاحم» و«التناسق» في المدوّنة المصطلحية إلى قضية «الانسجام» بين المواقف الحداثية ممثلة في أصحابها النقاد .فإلى أيّ مدى ينسجم موقف جابر عصفور مع موقف أدونيس ضمن الحركة الحداثيّة الواحدة؟

تجمع الرؤية النقدية الحداثية العامة بين أدونيس وجابر عصفور .غير أنّ تفاصيل تلك الرؤية تختلف من ناقد إلى آخر .فالناقدان يؤمنان بأنّ الإبداع فعل وجودي وفني لا يتوقف ولا يكتمل، وأنّ المبدعَ ذاتٌ متجاوزة ثائرة خلاّقة ساعية إلى الكمال سعيًا دون إدراكه، وأنّ النصّ نتاج فنّي قيمته في ذاته لا خارجه، وغايته الوصول إلى الحقيقة النهائية، دون تحقيقها .ومع ذلك، فإنّهما يختلفان في منهجية ترسيخ هذا المعتقد الحداثي .فأدونيس يسلم نفسه إلى ما تمليه عليه «رغبة الفنان»، وجابر عصفور يركن إلى ما يقترحه «واقع الإبداع» .فالاختلاف جوهري كائن بين «الرغبة» أو «الممكن»، و«الواقع» أو «الكائن»، بين «الجامح» و«المنطقي» .فمبدآ «الرغبة/ الممكن» و«الواقع /الكائن» يشرخان الخطاب النقدي الحداثي من الداخل .والخطر يكمن في أثرهما لا في تجاورهما .إذ لن يقع اتفاق في الحكم على تجربة إبداعية بالارتكان إلى مبدأين متباعدين .فما يرضى به «المنطقي»، «الواقعي»، لن يرضى به «الجامح»، «اللامنطقي» .

الخاتمة العامّة

«كلّ نقد لا يكون نقدًا للنقد لا يُعوّل عليه»

أدونيس، **كلام البدايات**، ص 210.

نرى أن نجعل هذه الخاتمة العامّة خاصة بنقاط ثلاث :الأولى إجمال لإشكاليات العلاقة بين الناقدين والمصطلح عامّة .والثانية إجمال لإشكاليات العلاقة بين المصطلح والرؤية النقديّة عند الناقدين .والثالثة تحديد لموقع الناقدين من تاريخ النقد العربي ودورهما فيه.

لقد أثبت البحث أنّ للناقدَيْن، محور البحث، علاقة مشكليّة بالمصطلح؛ فالناقدان- رغم عدم استنادهما إلى نظرية مصطلحية واضحة المعالم- يتفاوتان اطلاعًا على الأدبيات المصطلحية ووعيًا بخصوصيّة المصطلح النظريّة .ونتيجة لذلك تفاوت تعاملهما مع المصطلح تمشّيًا منهجيًّا وتنظيرًا وإجراءً.

فمن الناحية المنهجيّة، لم نرَ الناقدين يلتزمان بمناهج «التعريف» و«التحليل» الاصطلاحيين التزامًا علميًا دقيقًا تراعى فيه النظريات المصطلحيّة المتعاقبة .لذلك غالبًا ما نرى «التعريف المصطلحي» في المدوّنة يميل إلى التعريف اللغوي البسيط، أو يميل إلى «انتقاء» سمات تعريفية دون أخرى وقد تكون السمات المنتقاة أقلّ شأنًا من السمات المتروكة .أمّا «التحليل المصطلحي»، الذي تجاوز عندهما المنهجين التقليديين «الأنمسيولوجي» و«السمسيولوجي» إلى المنهج «الثقافي»، فيعَدّ أقلّ تعثّرًا من «التّعريف»، لأنّ النّاقدين راعيًا كثيرًا سلطة «العلاقات المصطلحيّة» التي تشكّل «شبكة المتصوّرات» وهو ما ساعد على محاصرة بعض «المفاهيم» المتسيّبة أو تسييج المصطلحات المستحدثة .وما قلّت العثرات لوعي حقيقي بالمنهج المناسب، وإنّما

استجابة لمقتضى الحال التي تفرض فيها دراسة مصطلح ما استدعاء مصطلح آخر لطبيعة الخطاب النقدي التفاعليّة.

أمّا من ناحية التنظير، فلا نلمس مساهمة حقيقيّة في تطوير نظريّة المصطلح جمعًا أو وضعًا أو تعريفًا أو تحليلًا .وغاية ما وجدناه هو إشارات عابرة إلى خطورة المصطلح وضرورة مراجعته وإمعان النظر فيه .وأمّا من ناحية الإجراء، فقد كان جابر عصفور أدقّ استعمالًا للمصطلحات العربيّة القديمة والمصطلحات الغربية الوافدة .وكان أدونيس أكثر جرأة على إفراغ المصطلحات عامّة وشحنها بمتصورات جديدة .وقد انعكس ذلك على مسارات الإنتاج النقدي عندهما .فالناقدان يشتركان في «مراجعة» المتصورات ذات العلاقة بالرؤى النقديّة والأدبيّة، ولكنّ أدونيس «يتجاوز» المراجعة إلى «التأسيس» لما هو حداثي، في حين كان جابر عصفور يتولّى «التأصيل» بنوعيه :تأصيل القديم وتأصيل المستحدث .فأدونيس راجع القديم مراجعة شاملة تيقّن من خلالها أنّ التجربة الجمالية عند العرب تقوم على مبدأين متناقضين هما مبدأ «الثبات» ومبدأ «التحوّل»، وأنّ الإبداع الحقّ هو الذي يجعل «التحوّل» شعارًا له .وقد بحث الناقد عمّا يؤكّد هذه الفرضيّة في التجارب الجماليّة العالميّة .ولمّا تأكدت وجاهة هذه الفرضيّة عنده، شرع في «تأسيس» رؤية إبداعية حداثيّة تتجاوز السائد وتتخطّى الثابت .وكان له ذلك من خلال «التخلّي» عن المصطلحات «المضادة» لمبدإ التحوّل (كمصطلح «عمود الشّعر» و«بيت شعري»)، أو بـ«الحفاظ» على المصطلحات «المتينة» العلاقة بمبدإ التحوّل (وهي غالبًا ما تكون محيلة على «الثورة» و«التجديد»)، أو «تعزيز» المصطلحات «الرخوة» العلاقة التي تقبل مبدأ التحوّل كما تقبل مبدأ الثّبات (وهي المصطلحات التي تحيل إلى ملكات الإبداع وآلياته التقليدية كـ«الخيال» و«التّخييل» و«المجاز» و«الاستعارة»...)، أو بإفراغ المصطلحات «الضعيفة» العلاقة وإعادة شحنها بمتصورات جديدة تصبّ في الرؤية الحداثية (من ذلك مصطلحات :«الشّاعر» و«القصيدة» و«إيقاع»...) .

أمّا جابر عصفور فقد راجع، بدوره، المتصورات القديمة مراجعة تأصيل لا مراجعة نسف وتجاوز .ففي الغالب الأعمّ، هو لا يعود إلا إلى المتصورات القديمة التي تكشف عن اللهب المتلألئ في الفكر العربي القديم، والتي تساعد على تطوير الفكر العربي المعاصر .فتراه يدرس المصطلح مركزًا على التصوّرات التالدة، وإذا ما زاوجها مع التصورات الطارفة فللإبراز والتمييز لا للمقارنة

والتخيير .لذلك تكون «الحداثة» دافعه الأساسي في المراجعة وفي التأصيل .ومن ناحية أخرى، لا نراه ينقل إلا المتصورات الغربية التي تتماشى وخصوصية التفكير النقدي العربي وتكشف عن مكانته في حركة التطور الفكري العالمي .فما كلّ تصورات الشعر الغربية لاقت صدى عند جابر عصفور، ولا كل مفاهيم النص استجابت لها ذائقته الأدبيّة، ولا كل الاتجاهات النقديّة رغم إغراءاتها الحداثية شدّته إليها .لذلك يبدو أكثر احترازًا من أدونيس في التعامل مع المصطلح الوافد ومع خلفياته المعرفية والأيديولوجيّة.

إنّ اجتماع قلّة الوعي المصطلحي مع تشتت المرجعيّة المصطلحيّة، إضافة إلى هيمنة مبدإ «الرّغبة في التحديث»، واختلاف مناهج التعامل مع الأصيل والوافد، كلّ ذلك خلق جملة من الإشكاليات التي تجلّت في مستوى «الذخيرة المصطلحية» .فالناقدان «انتقيا» المصطلحات التي تخدم «التحديث» انتقاءً يجتثّها من سياقاتها الثقافية التي نشأت فيها ويكشف عن «تحيّز» أيديولوجي يجاهر بمعاداة «الخصوصيّة» التي تميّز ثقافة الثبات والانغلاق، وجاوراها مع مصطلحات أخرى «مُسقطة» على الثقافة العربيّة إسقاطًا حتى بدا الشنفرى رومنطيقيًّا والنفّري سورياليًا وأبو نواس رمزيًا وأبو العلاء وجوديًّا...

إنّ «ذخيرة مصطلحيّة» تتسم بـ«الجزئيّة» و«التحيّز» و«التشتّت» لا بدّ أن تنعكس على «الإجراء المصطلحي» الذي يهفو إلى تشكيل «نظريّة نقديّة متماسكة» .فالإجراء المصطلحي، في كتابات النقاد العرب المعاصرين الذين تميّزوا بنزعتهم التحديثيّة، كشف عن «فسيفساء نقديّة» اجتمعت فيها فلسفات واتجاهات ومدارس متنوّعة وقد تكون مختلفة الرؤى والنزعات .لذلك تضاربت مواقف الحداثيين من سمات «المبدع»؛ فبعضهم يعتقد أنّ المبدع الحقّ هو كلّ شخص خلاّقٍ موهوب هدّام مجدّد عارف بمواطن الإبداع الحقيقيّة ذي نزعة كونيّة مؤمن بالتنوّع والانفتاح. وبعضهم الآخر يعتقد أنّ المبدع الحقّ هو «المبدع العضوي» الذي يؤمن بخصوصيته الثقافيّة والإبداعيّة ويعبّر عن هموم مجموعته التي يمثلها، ومع ذلك يضفي على تلك الخصوصيّة بعدًا كونيًّا يخلصها من الماهوية والانغلاق والتوطين حتى تغدو خصوصيّة فاعلة في المشهد الثقافي العالمي ومساهمة في تنوّعه الخلاق .فليس من الضروري، عند هؤلاء، أن يتخلّص المبدع من خصوصيّته وينصهر في هويّة إبداعية كونية ذات سمات مفارقة للمحدود والشخصي، وإنّما عليه أن يحلق في سماء الكونيّة بالتقاط الإنساني الخالد من «الخصوصي» وتطويعه لخدمة «الكلّي» الشامل .وأدّى

هذا الاختلاف في تحديد سمات المبدع الحق إلى اختلاف في تحديد «عيارات النقد» .فعيارات هذا لا تجدي عند ذاك، وعيارات ذاك لا قيمة لها عند هذا .ونتج من ذلك أنّ المشهد الإبداعي والنقدي العربي تصدّع إلى أحزاب نقدية وفرق إبداعية يطعن بعضها بعضًا ولا يعترف بعضها ببعض :فلا المبدع «الثوري» يعترف بالمبدع «الرومنطيقي» ولا «السوريالي» يعترف بـ«الثوري» ولا «الرومنطيقي» يعترف بـ«السوريالي» وكلهم قد لا يعترفون بـ«الواقعي» وهلمّ جرّا ...ولا الناقد «البنيوي» يعير أهمّيّة لما يكتب الناقد «التاريخي» أو «الواقعي الاجتماعي»، ولا الناقد «السيميائي» يثمّن ما يكتب الناقد «الأسلوبي» ...فالكل يقزّم الكلّ.

وكما تضاربت مواقف الحداثيين من سمات المبدع، تضاربت مواقفهم من سمات «النصّ». فليس للنصّ مفهوم واحد مشترك واضح السمات، وإنّما «النصّ» ذات فكريّة تراوح بين «الانحسار» و«الاتساع» وبين «الحرفيّة» و«الابتذال» .فإلى جانب اعتراف الحداثيين بكون كلّ شيء (حتى العناصر الطبيعية) نصًّا ذا دلالة ضمنية تتبدّى بأشكال فنية متنوّعة ومتفاوتة وموكول إلى القارئ استجلاؤها واستقراؤها، فإنّهم، من ناحية أخرى، ضبطوا قوانين ومعايير وشروطًا دقيقة لصناعة نصّ .ومن ناحية أخرى تكاد تنسف ما سبق، اعتقدوا أنّ «النصّ الحقّ» فعل خارق لطبيعة الإنسان المفكّر .ورغم أنّ الناقدَين، محور البحث، يشتركان في النزعة التحديثيّة، فإنّهما يختلفان في تحديد مفهوم النصّ الإبداعي الحقيقي مثلما اختلفا في تحديد المبدع الحقيقي .صحيح أنّ كل واحد منهما لا يقتصر على مفهوم واحد للنصّ، ولكنّه يميل إلى مفهوم أكثر من ميله إلى آخر، وما يميل إليه هذا الناقد لا يميل إليه الآخر .فلأدونيس، كما لجابر عصفور، مفهوم مادي للنص ومفهوم سميائي ومفهوم لغوي، وضمن المفهوم اللغوي هناك تصوّر حِرَفي وتصوّر كشفي .ومن بين كلّ هذه المفاهيم يميل أدونيس إلى التصوّر الكشفي للنص الإبداعي خلافًا لجابر عصفور الذي يميل إلى التصور الحِرَفي .وهما يميلان إلى المفهوم اللغوي أكثر من ميلهما إلى المفهوم السيميائي، ويميلان إلى هذا الأخير أكثر من ميلهما إلى المفهوم المادّي .وقد تجلّى ذلك بوضوح في تواتر الأجهزة المصطلحيّة لكلّ مفهوم، وفي وفرة المادة النقديّة لكلّ تصوّر.

كان لتنوّع مفاهيم المبدع والنصّ دور في إثراء المادة النقديّة وتوسيع المدوّنة الحداثيّة .لكنّه كشف عن نقيصتين في الخطاب النقدي الحداثي العربي المعاصر:

تتمثّل الأولى بكون هذا الخطاب استيعابيًّا لا ابتكاريًّا .فالخطاب ردّد ما تميّز من الخطاب النقدي العربي القديم وزاوجه بأفضل ما تميّز من الخطاب النقدي الغربي المعاصر، فقرّب بين سياقين ثقافيين متباعدين ورؤيتين وجوديتين مختلفتين وأوهم بإمكانية التوافق والانصهار، ولكنّ المآل كان الإسقاط والغموض :إسقاط الحاضر على الماضي وإسقاط الغربي على العربي، وغموض الجزئيات والكليات واضطراب المناهج وضياع المقاصد .ونتيجة لذلك، فشل هذا الخطاب في تأسيس «نظريّة مستقلة» وهي محور النقيصة الثانية.

فقد تغرّنا وفرة المادّة، فنتوهّم قيام النّظريّة النقديّة العربية الحداثية المعاصرة واكتمالها، ولكنّ انحسار هذه المادّة في ركنين من أركان عمليّة التواصل الأدبي، هما المبدع والنصّ، وإهمال أركان أخرى إهمالًا يكاد يكون كليًّا يوقفاننا على محدوديّتها وقصورها عن إدراك ما تتطلّع إليه «الرغبة» :رغبة الحداثيين والقرّاء المختصين .

لا يُعوَّل في قيام النظريّة النقديّة على وفرة المادّة وتراكم الخطاب، وإنّما يعوّل فيها على الارتكان إلى فلسفة عميقة، ورؤية نقديّة جديدة واضحة، ومنهج قويم يوصل إلى مقاصدها، ومصطلحات مستحدثة مناسبة تنقل متصوراتها، مع حسن التنسيق بينها ضمن شبكات مفهومية متينة العلاقات يتمايز فيها الاحتوائي عن الاندماجي، والجزئي عن الكلي، والمجاور عن العضوي والبعيد، والعمودي عن الأفقي .فالنظريّة بناء فكري متكامل :يستند إلى فلسفة، يجادل السّائد، ينسف البائد، يؤسّس الفرضيات، يختار المصطلحات، يضبط المنهج، يكشف الجديد، يقنع به، يستشرف القادم.

ولعلّ غياب معظم هذه الخطوات الإجرائيّة يقنع بأنّ مجهودات العرب المعاصرين ذوي النزعة الحداثيّة بقيت حبيسة «الرغبة» في إنشاء نظريّة نقدية مستقلة .وما الإشكاليات التي كشفت عنها مدونة الناقدَيْن وذخيرتهما المصطلحيّة إلا علامة على نزوع نحو تأسيس النظريّة .ولهذا النزوع فضله في تاريخ النقد العربي، بعامّة، والمعاصر، بخاصة .فقد أثبت الحداثيون أنّ النقد العربي في حاجة إلى تجديد مقولاته وتطوير تصوّراته وابتكار مصطلحاته ومواكبة روح العصر والانخراط في مسيرة التطور الفكري العالمي والتباري مع نظرائه في ميدان العلم للمساهمة في تحقيق إنسانية الإنسان .فالإنسان هو المبتدأ وهو الغاية.

إنّ فضل أدونيس وجابر عصفور، كنموذجين للنقاد الحداثيين العرب، يكمن في وعيهما بخصوصيّة المرحلة التاريخية النقديّة والأدبيّة وقبولهما تحدّي التغيير والتجديد في إطار ثقافة تقليدية تعتبر التحديث بدعة والثورة خطيئة .لقد تمكن هذان الناقدان، ومن معهما من الحداثيّين، من التّنبيه إلى أنّ النقد القديم وأنساقه الثقافية ليست شيئًا مقدسًا يجلّ عن النقد، وأنّ النقد الغربي المعاصر ليس دنسًا يجب تركه .وهما بذلك سطّرا الأحرف البارزة في مقدمة مرحلة جديدة من مراحل التّاريخ النقدي العربي.

المراجع

1- العربية

كتب

إبراهيم، عبد الله، سعيد الغانمي وعواد علي. معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة. ط 2. الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد. المقدمة. تحقيق جمعة شيخة. تونس: الدار التونسية للنشر، 1989. 2 ج.

ابن عربي، محيي الدين أبو بكر. تفسير ابن عربي. بيروت: دار صادر، 2002.

__________. كتاب ختم الولاية. دراسة وتحقيق قاسم محمد عبّاس. ط 2. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2006.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد. معجم مقاييس اللغة. بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999.

ابن قدامة، قدامة. نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى، ط 3. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978.

ابن المعتزّ، عبد الله. كتاب البديع. تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي. دمشق: دار الحكمة، [د. ت.].

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. ط 3. بيروت: دار صادر، 1994.

أبو غالي، مختار علي. المدينة في الشعر العربي المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995. (عالم المعرفة؛ 196)

أدونيس. الثابت والمتحوّل. ط 8. بيروت: دار الساقي، 2002. 4 ج.

________. رأس اللغة جسم الصحراء. بيروت: دار الساقي، 2008.

________. زمن الشعر. ط 5. بيروت: دار الفكر، 1996.

________. سياسة الشعر. ط 2. بيروت: دار الآداب، 1996.

________. الشعرية العربية. ط 3. بيروت: دار الآداب، 2000.

________. الصّوفيّة والسورياليّة. ط 3. بيروت: دار السّاقي، 2006.

________. المحيط الأسود. بيروت: دار الساقي، 2005.

________. فاتحة لنهايات القرن. بيروت: دار العودة، 1981.

________. فضاء لغبار الطّلع. دبي: كتاب دبي الثقافيّة، 2010. (سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ العدد 40)

________. كتاب الحصار. بيروت: دار الآداب، 1985.

________. كتاب القصائد الخمس. بيروت: دار العودة، 1979.

________. كلام البدايات. بيروت: دار الآداب، 1989.

________. مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية). بيروت: دار الآداب، 1988

________. مقدّمة للشعر العربي. ط 4. بيروت: دار العودة، 1983.

________. موسيقى الحوت الأزرق. بيروت: دار الآداب، 2002.

________. النصّ القرآني وآفاق الكتابة. بيروت: دار الآداب، 1993.

________. النظام والكلام. بيروت: دار الآداب، 1993.

________. الهويّة غير المكتملة: الإبداع، الدين، السياسة، والجنس. بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب حسن عودة. دمشق: بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

________. ها أنت أيّها الوقت. بيروت: دار الآداب، 1993.

________. ورّاق يبيع كتب النجوم. بيروت: دار السّاقي، 2008.

________. وقت بين الرّماد والورد. الآثار الكاملة. ط 2. بيروت: دار العودة، 1971.

إسماعيل، عز الدّين. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. ط 5، مزيدة ومنقحة. القاهرة: المكتبة الأكاديميّة، 1994.

الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك الأصمعي، فحولة الشعراء.

الأعسم، عبد الأمير. المصطلح الفلسفي عند العرب. تونس: الدار التونسيّة للنشر، 1991.

الباردي، محمّد. في نظريّة الرواية. تونس: سراس للنشر، 1996.

باري، بريان. الثقافة والمساواة: نقد مساواتي للتعددية الثقافية. ترجمة كمال المصري. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011. (عالم المعرفة؛ 382)

باشلار، غاستون. الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة. ترجمة علي نجيب إبراهيم؛ تقديم أدونيس. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007.

باومان، باربرا وبريجيتا أوبرله. عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد. ترجمة هبة شريف؛ مراجعة عبد الغفار مكاوي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002. (عالم المعرفة؛ 278)

بكار، توفيق. شعريات عربيّة. ط 2. تونس: دار الجنوب للنشر، 1992.

بو مزراق، عياد. نقد الفكر التاريخي لدى النقاد العرب المعاصرين. تونس: الثقافية للنشر والتوزيع، 2016.

البوشيخي، الشاهد. مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليّين والإسلاميّين: قضايا ونماذج. باريس: نشريات القلم، 1993.

تجارب في الإبداع العربي. الكويت: وزارة الإعلام، 2009. (كتاب العربي؛ 77)

التهانوي، محمد بـــن علي. كشاف اصطلاحـــات الفنون. تصحيح المولوي محمد وحيد والمولوي عبد الحقّ والمولوي غلام قادر. كلكته: شياتك موسيتى اف بنكال، 1862.

توملينسون، جون. العولمة والثقافة: تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان. ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمّد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008. (عالم المعرفة؛ 354)

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد. فقه اللغة وأسرار العربيّة. وضعت الشروح والتعاليق والفهارس ديزيره سقال. بيروت: دار الفكر العربي، 1999.

الجابري، محمد عابد. التراث والحداثة. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991.

__________. نحن والتراث. بيروت: دار الطليعة، 1982.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الجيل، [د. ت.].

الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي. التعريفات. وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود. بيروت: دار الكتب العلميّة، 2002.

__________. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميّة، 2001.

الجطلاوي، الهادي. قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج- التأويل- الإعجاز. سوسة: منشورات كليّة الآداب بسوسة؛ صفاقس، تونس: دار محمّد علي الحامّي، 1998.

جوزف، جون. اللغة والهوية: قوميّة- إثنية- دينيّة. ترجمة عبد النور خراقي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007. (عالم المعرفة؛ 342)

الجوزو، مصطفى. نظريّات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية). بيروت: دار الطليعة، 1988.

الحمزاوي، محمد رشاد. مجمع اللغة العربية بدمشق والنهوض بالعربية. تونس: دار التركي للنشر، 1988.

حمّود، محمّد العبد. الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1986.

حمودة، عبد العزيز. الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003. (عالم المعرفة؛ 298)

__________. المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998. (عالم المعرفة؛ 232)

__________. المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001. (عالم المعرفة؛ 272)

خضر، مصطفى. الحداثة كسؤال هويّة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996.

الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض: بحث في المنهج وإشكاليّاته. الجزائر: إصدارات رابطة إبداع الثقافيّة؛ المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، 2002.

خطابي، محمد. لسانيات النص. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991.

داغر، شربل. الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصّي. الدار البيضاء: دار توبقال، 1988.

ديركي، هيفرو محمد علي. معجم مصطلحات النقّري. دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2008.

روبنز، ر. هـ. موجز تاريخ علم اللغة: في الغرب. ترجمة أحمد عوض. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997. (عالم المعرفة؛ 227)

روميّة، وهب أحمد. شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996. (عالم المعرفة؛ 207)

الزركان، محمد علي. الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988.

الزنجاني، محمود بن أحمد. تهذيب الصحاح. تحقيق عبد السلام محمد هارون وأحمد عبد الغفور عطّار؛ عني بنشره محمد سرور الصبان. القاهرة: دار المعارف، 1952.

الزيدي، توفيق. جدلية المصطلح والنظرية النقديّة. تونس: قرطاج، 2000.

__________. خطاب التفاعل: شعر أبي تمّام والنقد القديم. تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع، 2000.

_________. عمود الشعر: في قراءة السنة الشعرية عند العرب. تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1993.

_________. في علوم النقد الأدبي. تونس: قرطاج 2000.

السامرائي، إبراهيم. معجم ودراسة في العربيّة المعاصرة. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2000.

سعيد، جلال الدين. معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة. تونس: دار الجنوب للنشر، 2004.

سعيد، سمير. مشكلات الحداثة في النقد العربي. القاهرة: الدار الثقافيّة للنشر، 2002.

سكيرس، جينيفر. الثقافة الحضريّة في مدن الشرق: استكشاف المحيط الداخلي للمنزل. ترجمة ليلى الموسوي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004. (عالم المعرفة؛

(308

سلّام، محمّد زغلول. أثر القرآن في تطوّر النقد العربي إلى آخر القرن الرّابع الهجري. ط 3. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968.

الشطّي، سليمان. المعلقات وعيون العصور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011. (عالم المعرفة؛ 380)

شكري، غالي. مذكّرات ثقافة تحتضر. طبعة جديدة. تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1984.

صالح، محمود إسماعيل. دراسات المعجميّة والمصطلحيّة (قائمة ببليوجرافيّة). الرياض: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنيّة، 1999.

الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى. المفضليات. شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. ط 6. بيروت: دار المعارف، [د. ت.]. (سلسلة ديوان العرب؛ 1)

طه، هند حسين. الشعراء ونقد الشعر منذ الجاهليّة حتى نهاية القرن الرّابع الهجري. بغداد: كلّية الآداب، 1986.

طودوروف، تزفيطان. الشعريّة. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدار البيضاء: دار توبقال، 1987.

عاشور، المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية. منوبة: منشورات كلية الآداب، 1991.

عبّاس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. عمّان: دار الشروق، 1997.

العجيمي، محمد الناصر. في الخطاب السردي: نظريّة قريماس. تونس: عالم الكتب، 2006. (سلسلة دراسات أدبيّة)

العروي، عبد الله. مفهوم التاريخ. ط 3. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997.

عزام، محمّد. المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي. حلب: دار الشرق العربي، [د. ت.].

عصفور، جابر. الاحتفاء بالقيمة. دمشق؛ بيروت؛ بغداد: دار المدى، 2004.

__________. استعادة الماضي: دراسات في شعر النهضة. ط 2. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2002.

__________. الرواية والاستنارة. دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2011. (سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 55)

__________. رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر. الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008.

__________. زمن الرواية. دمشق: دار المدى، 1999.

__________. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992.

__________. ضد التعصّب. الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001.

__________. عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش. الكويت: وزارة الإعلام، 2012. (كتاب العربي؛ العدد 88)

___________. غواية التراث. الكويت: وزارة الإعلام، 2005. (كتاب العربي؛ العدد 62)

___________. قراءة التراث النقدي. نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1991.

___________. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

__________. مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر. بيروت: دار الفارابي؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2003.

__________. نحو ثقافة مغايرة. القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة، 2008.

__________. نظريّات معاصرة. دمشق؛ بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 1998.

__________. النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة. دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2009 (سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 21)

__________. نقد ثقافة التخلّف. القاهرة: دار الشروق، 2009- 2010.

عطيّة، روجيه. الكتاب في العالم الإسلامي. ترجمة عبد الستار الحلوجي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003. (عالم المعرفة؛ 297)

علي، نبيل. العقل العربي ومجتمع المعرفة: مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2009. 2 ج. (عالم المعرفة؛ 369- 370)

عياد، شكري محمد. المذاهب الأدبـية والنقدية عند العرب والغربيين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993. (عالم المعرفة؛ 177)

عيد، ميخائيل. أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

الغذامي، عبد الله. تشريح النصّ. ط 2. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006.

الغرب بعيون عربية. الكويت: وزارة الإعلام، 2005. (كتاب العربي؛ 59)

غيرو، بيار. السيمياء. ترجمة أنطوان أبو زيد. بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، 1984. (سلسلة زدني علمًا)

فريس، إيمانويل وبرنار موراليس. قضايا أدبيّة عامّة: آفاق جديدة في نظريّة الأدب. ترجمة لطيف زيتوني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004. (عالم المعرفة؛ 300)

فهيم، حسين محمّد. أدب الرّحلات. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989. (عالم المعرفة؛ 138)

القالي، أبو علي. الأمالي. تحقيق صلاح بن فتحي هَلَل وسيّد بن عبّاس الجُلَيْمي. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصريّة، 2003.

القحطاني، سلطان سعد. التيّارات الفكريّة وإشكاليّة المصطلح النقدي. بيروت: الدار العربيّة للعلوم- ناشرون؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.

قريرة، توفيق. المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب. تونس: كليّة الآداب منوبة ودار محمّد علي الحامّي، 2003.

القشيري، عبد الكريم. الرسالة القشيرية في علم التصوف. تحقيق معروف زريق وعلي عبد المجيد بلطه جي، ط 2. بيروت: دار الجيل، [د. ت.].

قصائد بدر شاكر السياب. اختارها وقدّم لها أدونيس. ط 3. بيروت: دار الآداب، 1987.

كرانغ، مايك. الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية. ترجمة سعيد منتاق. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005. (عالم المعرفة؛ 317)

كريب، إيان. النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هوبرماس. ترجمة محمد حسين غلوم؛ مراجعة محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999. (عالم المعرفة؛ 244)

كريسطيفا، جوليا. علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي؛ مراجعة عبد الجليل ناظم. ط 2. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1997.

كيرزويل، أديث. عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو. ترجمة جابر عصفور. بغداد: دار آفاق عربيّة، 1985.

كيمليكا، ويل. أوديسا التعددية الثقافية. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011. 2 ج. (عالم المعرفة؛ 377- 378)

لالاند، أندريه. موسوعة لالاند الفلسفيّة: معجم مصطلحات الفلسفة النقديّة والتقنيّة. تعريب خليل أحمد خليل. بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2008.

لوكاتش، جورج. الرواية. ترجمة مرزاق بقطاش. الجزائر: الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، [د. ت.].

ليكلرك، جيرار. سوسيولوجيا المثقّفين. ترجمة جورج كتورة. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008.

مارتان، روبير. في سبيل منطق للمعنى. ترجمة الطيّب البكوش وصالح الماجري. بيروت: المنظمة العربيّة للترجمة، 2006.

مجموعة من الكتّاب. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة المنصف الشنوفي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997. (عالم المعرفة؛ 221)

المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران. الموشّح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة: دار الفكر العربي، [د. ت.].

مروة، حسين. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. بيروت: مكتبة المعارف، 1988.

المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. تونس: الدار العربية للكتاب، 1977.

__________. __________. ط 2. تونس: الدار العربية للكتاب، 1982.

__________. __________. ط 3. تونس: الدار العربية للكتاب، 1988.

__________. قضيّة البنيويّة: دراسة ونماذج. تونس: دار أميّة، 1991.

__________. ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفيّة. تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1994.

__________. مباحث تأسيسية في اللسانيات. تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، 1997.

__________. المصطلح النقدي. تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1994.

__________. نحو وعي ثقافي جديد. دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2010. (كتاب دبي الثقافية؛ العدد 34)

__________. النقد والحداثة. ط 2. تونس: دار أميّة؛ دار العهد الجديد، 1989.

__________ [وآخرون] (معدّون). تأسيس القضية الاصطلاحية. قرطاج: بيت الحكمة، 1989.

مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها. ط 2. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

المعجم الوسيط. إصدار مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة. إستانبول: المكتبة الإسلاميّة، 1972.

المعجميّة (مقدّمة نظريّة ومطبّقة/مصطلحاتها ومفاهيمها). تونس: مركز النشر الجامعي، 2004.

المناعي، مبروك. المفضليات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم. تونس: دار اليمامة للنشر والتوزيع، 1991.

منصر، نبيل. الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007.

موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2006.

النّاقوري، إدريس. المصطلح النقدي في «نقد الشعر»: دراسة لغويّة، تاريخيّة، نقديّة. ط 2. طرابلس، ليبيا: المنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.

نظريّة المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيّين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة؛ الرباط: الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، 1982.

النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن. كتاب المواقف.

هارتلي، جون. الصناعات الإبداعية: كيف تُنتَج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007. 2 ج. (عالم المعرفة؛ 338)

الواد، حسين. البنية القصصية في رسالة الغفران. تونس: دار الجنوب، 1993.

_________. في مناهج الدراسات الأدبيّة. ط 2. تونس، سيراس للنشر، 1985.

_________. اللغة الشعر في ديوان أبي تمّام. تونس: دار الجنوب للنشر، 1997.

وغليسي، يوسف. إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. بيروت: الدار العربيّة للعلوم- ناشرون؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.

اليوسفي، محمد لطفي. البيانات. تونس: سراس للنشر، 1995.

__________. لحظة المكاشفة الشعريّة: إطلالة على مدار الرّعب. تونس: الدّار التونسيّة للنشر، 1992.

__________. المتاهات والتلاشي في النقد والشعر. تونس: دار سراس للنشر، 1992.

دوريات

أبو ديب، كمال. «النصّ والحقيقة: دوار الأسئلة، أسئلة الدّوار.» مجلة الناقد (لندن): العدد 22، نيسان/أبريل 1990.

أبو زيد، نصر حامد. «الثابت والمتحوّل في رؤيا أدونيس للتراث.» فصول: العدد 63، أيلول/سبتمبر 1992.

أدونيس. «بحيرات.» دبي الثقافيّة: العدد 71، نيسان/أبريل 2011.

امهاوش، محمد. «النقد المصطلحي الرؤية المفهوميّة والمنهجيّة.» علامات في النقد (جدّة): السنة 16، العدد 64، شباط/فبراير 2008.

إيجلتون، تيري. «الماركسيّة والنقد الأدبي.» ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول مصريّة: عنوان العدد «الأدب والإيديولوجيا»، 1985.

بارت، رولان. «نظريّة النصّ.» ترجمة محمد خير البقاعي. مجلة العرب والفكر العالمي (مركز الإنماء القومي): العدد 3، صيف 1988.

________. ________. ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمّد القاضي. حوليّات الجامعة التونسيّة: العدد 27، 1988.

البازعي، سعد. «بنيويّة لوسيان غولدمان: مشكلات الاستقبال العربي: جابر عصفور، محمّد برادة، حميد لحميداني.» كتابات معاصرة (بيروت): السنة 15، آب/أغسطس- أيلول/سبتمبر 2005.

بتكمنتي، عبد الحق. «هجرة المصطلح: نقد الشعر المعاصر بالمغرب (نجيب العوفي، محمد مفتاح، محمد بنيس).» كتابات معاصرة: السنة 15، العدد 57، آب/أغسطس- أيلول/سبتمبر 2005.

بكّار، توفيق. «شعر العلامات أو فلسطين بين نظم وخطّ ورسم.» (نصّ مقدّمة لكتاب يلتقي فيه درويش وشعره بخطّ حسن المسعودي وكامل إبراهيم ورسوم رشيد قريشي). الحياة الثقافيّة: السنة 27، العدد 135، أيار/مايو 2002.

بوجاه، صلاح الدين. «المعرفة العاقلة والمعرفة الذائقة.» مجلّة المسار (مجلّة اتحاد الكتّاب التونسيين): عدد مزدوج 86- 87، كانون الثاني/يناير- نيسان/أبريل 2009.

بومزراق، عياد. «سياقات النقلة المصطلحيّة النقدية وصورها الرمزيّة في كتابات أدونيس وجابر عصفور.» العربيّة والترجمة (بيروت): العدد 22، حزيران/يونيو 2015.

__________. «في خطاب الهويّة وإشكالياته المصطلحية: نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي.» عالم الفكر (الكويت): العدد 169، تموز/يوليو- أيلول/سبتمبر 2016.

الجوزو، مصطفى. «مفهوم الفحولة في الشعر العربي» الفكر العربي (بيروت): السنة 4، العدد 72، نيسان/أبريل- تموز/يوليو 1993.

الحمزاوي، محمد رشاد. «المصطلحات اللّغوية الحديثة في اللّغة العربيّة.» حوليّات الجامعة التونسيّة: العدد 14، 1977.

ريكور، بول. «النص والتأويل.» ترجمة منصف عبد الحق. العرب والفكر العالمي: العدد 3، صيف 1988.

زرفاوي، عمر. «الحضور النيتشوي: مشروع أدونيس التغييري.» كتابات معاصرة (بيروت): السنة 14، العدد 56، أيار/مايو- حزيران/يونيو 2005.

الزيدي، توفيق. «تأسيس الاصطلاحيّة النقديّة العربيّة.» علامات: السنة 2، العدد 8، تموز/ يوليو 1993.

السريحي، سعيد. «سلطان المصطلح- سلطة المعرفة وتكريس اللوغوس.» علامات في النقد: السنة 8، العدد 30، كانون الأول/ديسمبر 1998.

صمود، حمادي. «معجم لمصطلحات النقد الحديث.» حوليّات الجامعة التونسيّة: العدد 15، 1977.

الطامي، أحمد صالح. «إشكالية المصطلح الشعري الحديث: الشعر الحر نموذجًا.» علامات في النقد: السنة 8، العدد 30، كانون الأول/ديسمبر 1998.

العجيمي، محمد الناصر. «المصطلح النقدي وقيمته المعرفية.» عالم الفكر (الكويت): السنة 28، العدد 3، كانون الثاني/يناير- آذار/مارس 2000.

العربي: العدد 526، أيلول/سبتمبر 2002.

عصفور، جابر. «أثر الفراشة.» العربي: العدد 603، شباط/فبراير 2009.

__________. «الاستمرار في الواقعيّة.» العربي: العدد 590، كانون الثاني/يناير 2008.

__________. «انقسام الذّات.» العربي: العدد 471، شباط/فبراير 1998.

__________. «أليجوريات إحيائيّة.» العربي: العدد 495، شباط/فبراير 2000.

__________. «ت. إس. إليوت وراء تأسيس النزعات الحداثيّة عربيًّا.» دبي الثقافيّة: السنة 8، العدد 82، آذار/مارس 2012.

__________. «تجارب في الإبداع العربي.» كتاب العربي: العدد 77، تموز/يوليو 2009.

__________. «تجريب يوسف إدريس.» العربي، العدد 533، نيسان/أبريل 2003.

__________. «تقنية قنديل أمّ هاشم.» العربي: العدد 555، شباط/فبراير 2005.

__________. «التنوّع الثقافي.» دبي الثقافيّة: السنة 5، العدد 4، نيسان/أبريل 2009.

__________. «التنوّع الخلاّق.» دبي الثقافيّة: السنة 5، العدد 47، نيسان/أبريل 2009.

__________. «الثقافة المصريّة وتحوّلها من الرّيادة إلى التبعيّة.» دبي الثقافيّة: العدد 81، شباط/فبراير 2012.

__________. «رمزيّة المرآة: قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش.» العربي (الكويت): العدد 587، تشرين الأول/أكتوبر 2007.

__________. «رومانسية الرواية التاريخية.» العربي: العدد 489، آب/أغسطس 1999.

__________. «رؤية لعالم صلاح عبد الصبور.» العربي: العدد 589، كانون الأول/ ديسمبر 2007.

__________. «ذكرى شاعر حزين.» العربي: العدد 519، شباط/فبراير 2002.

__________. «الصورة الشعريّة... ذاكرة أم مخيّلة؟.» العربي: العدد 537، آب/ أغسطس 2003.

__________. «الفرحة المنقوصة.» العربي: العدد 526، أيلول/سبتمبر 2002.

__________. «علاقة تشابه مفترضة بين أمل دنقل ومحمّد الماغوط.» دبي الثقافيّة: السنة 7، العدد 75، آب/أغسطس 2011.

__________. «عن البنيويّة التوليديّة: قراءة في لوسيان غولمان.» مجلة فصول: السنتان 1- 2، العدد 2، كانون الثاني/يناير 1981.

__________. «غضب الهزيمة.» العربي: العدد 521، نيسان/أبريل 2002.

__________. «في رحاب الواقعيّة.» العربي (الكويت): العدد 589، كانون الأول/ ديسمبر 2007.

__________. «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري».» الفكر (تونس): العدد 2، تشرين الثاني/نوفمبر 1984.

__________. «قراءة في «اعتراف» أمل دنقل.» دبي الثقافيّة: العدد 74، تموز/يوليو 2011.

__________. «قنديل أمّ هاشم: قراءة جديدة.» العربي: العدد 554، كانون الثاني/يناير 2005.

__________. «لا يزال أدونيس كاهنًا للحداثة.» دبي الثقافيّة: السنة 8، العدد 83، نيسان/أبريل 2012.

__________. «لماذا أكتب؟.» دبي الثقافيّة: العدد 56، كانون الثاني/يناير 2010.

__________. «المحاكاة والتصوير.» العربي (الكويت): العدد 505، كانون الأول/ ديسمبر 2000.

__________. «معارضات مسرحيّة.» العربي: العدد 591، شباط/فبراير 2008.

__________. «المنظور الثقافي الخلاّق يبعدنا عن التعصّب والعنصريّة.» دبي الثقافيّة: السنة 8، العدد 85، حزيران/يونيو 2012.

__________. «يوسف إدريس وأصالة الهويّة.» العربي: العدد 532، آذار/مارس 2003.

__________. «يوسف إدريس... ذكريات ومشاحنات» العربي: العدد 534، أيار/مايو 2003.

غادامير، هانس جورج. «فنّ الخطابة وتأويل النصّ ونقد الإيديولوجيا.» العرب والفكر العالمي: العدد 3، صيف 1988.

«قصيدة التمرّد.» دبي الثقافيّة: السنة 5، العدد 43، كانون الأول/ديسمبر 2008.

مساعدي، محمّد. «ماهيّة الأثر الفنّي عند هيدغر.» الفكر العربي المعاصر: السنة 30، العددان 156- 157، خريف 2011.

وغليسي، يوسف. «فقه المصطلح النقدي الجديد.» علامات في النقد: السنة 14، العدد 55، آذار/مارس 2005.

يقطين، سعيد. «من النص إلى النصّ المترابط: مفاهيم، أشكال، تجليات.» عالم الفكر: السنة 32، العدد 2، 2003.

رسائل جامعية، أطروحات

العلوي، فوزية. «قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور.» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، سوسة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2008- 2009).

اليوسفي، الذّهبي. «قضايا المصطلح النقدي القديم في نماذج من دراسات العرب المعاصرين.» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة- تونس، 2006 - 2007).

مؤتمرات، ندوات

أعمال ملتقى اللغة العربيّة والمصطلح. إشراف عمر لحسن. عنابة، الجزائر: جامعة باجي مختار، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربيّة، 2006.

2 – الأجنبية

Books

Bastide, Roger (ed.). Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales, 2èm .éd. Paris: Mouton, 1972

.Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Paris: Librio, 1995

Béhar, Henri et Michel Carassou. Le Surréalisme par les textes. Paris: Classiques Garnier, 2014. («(Coll. «Dictionnaires et synthèses

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Tunis: Centre d'Etudes et de Recherches .Economiques et Sociales (Cérès), 1995

.Bernard, Suzanne. Le Poème en prose d Baudelaire Jusqu'à nos Jours. Paris: Librairie Nizet, 197

.Blanchot, Maurice. L'éspace littéraire. Paris: Ed. Gallimard, 1955

.Calvino, Italo. Les Villes invisibles. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau. Paris: Seuil, 1974

.Charaudeau, Patrick. Grammaire du sens et de l'expression. Paris: Hachette, 1992

Chenoufi, A. M. Littérature d'idées. Préface de Suzanne Guellouz. [Tunis]: Cérès Productions, Im .1989

.Cuddon, J. A. Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books, 1999

Dauzat, Albert. Dictionnaire étymologique de la langue française. 6ème ed. Paris: Librairie Larou .1938

De Caprona, Pierre Crapon. Le Coran: Aux sources de la parole oraculaire. Paris: Publications .orientalistes de France, 1981

.Dictionnaire encyclopédique. Paris: Larousse/VUEF, 2001

.Du Texte à l'action - Essais d'herméneutique. 2ème éd. Paris: Seuil, 1986

Ducrot, Oswald et Jean - Marie Schaeffer. Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du .langage. Paris: Seuil, 1995

.et Tzvelan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Ed. du Seuil, 19

Escarpit, Robert. Sociologie de la littérature. Paris: Presses universitaires de France, 1960. (Que sa (je?; no. 777

Felber, Helmut. Terminology Manual. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural .Organization; International Information Centre for Terminology, 1984

.Foucault, Michel. Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969

Garde - Tamine, Joëlle et Marie - Claude Hubert. Dictionnaire de critique littéraire. Paris: Ed. Arm .Colin; Masson, 1996. Tunis: Ed. Cérès, 1998

Gaudin, François. Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie. Bruxelle .De Boeck et Duculot, 2003

Genette, Gérard. Figures III. Tunis: Centre d'Etudes et de Recherches Economiques et Sociales .(Cérès), 1996

.Goldmann, Lucien. Le Dieu caché. Paris: Gallimard, 1979

.Le Grand dictionnaire encyclopédique de la langue française. Paris: Ed. de l'olympe, 1996

.Groupe µ. Rhétorique de la poésie. Paris: Ed. Seuil, 1990

.Guieu, Ariane. Le Surréalisme. Rosny Cedex: Bréal éd., 2002

Hamzaoui, Rached. L'académie de Langue arabe du Caire: Histoire et œuvre. Tunis: Université de .Tunis, 1975

Jauss, Hans R. Pour une esthétique de la réception. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Par .Ed. Gallimard, 2005

.Joubert, Jean - Louis. La Poésie. Tunis: Cérès éd., 1997

.Korichi, Mériam and Christian Hubert - Rodier. Notions d'esthétique. Paris: Gallimard, 2007

Kristeva, Julia. Semiotiké, Recherches pour une Sémanalyse. Paris: Ed. du Seuil, 1969. (Collectio («««tel quel

Mejri, Salah. La Néologie lexicale. Présentation Taïeb Baccouche. Tunis: Faculté des Lettres de la .Manouba, 1995

et al.] (dirs.). Traduire la langue, traduire la culture: Rencontres linguistiques méditerranéennes.] .Paris: Maisonneuve et Larose; Tunis, Sud édition, 2003

.Le Nouveau Littré. Paris: Ed. Garnier, 2004

.Petit Larousse illustré. Paris: Librairie Larousse, 1984

.Piaget, Jean. Le Structuralisme. Paris: Ed. Delta, 1996

.Rallo, Elisabeth Ravoux. Méthodes de critique littéraire. Paris: Armand Colin, 1993

Rey, Alain. La Terminologie, noms et notions. Paris: Presse universitaire de France, 1979. (Col. «« («?sais - je

.Richard, Jean - Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Ed. du Seuil, 1955

.Rimbaud, Arthur. Poésies. Paris: PML, 1995

Sarfati, Georges - Elia. Dire, agir, definir: Dictionnaires et langue ordinaire. Paris: L'Harmattan, .2000

.Eléments d'analyse du discours. Paris: Ed. Nathan, 1997 .

Shibles, Warren. Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories. The Hague; Paris: .Mouton, 1971

.Todorov, Tzvetan. La Notion de littérature et autres essais. Paris: Ed. du Seuil, 1987

Viala, Alain et Georges Molinie. Approches de la réception. Paris: Presse universitaire de France, .1993

.(Zima, Pierre V. Pour une sociologie du texte littéraire. Paris: U.G. Edition, 1978. (Coll.10 - 18

Periodicals

Assal, A. «La Métaphorisation terminologique.» L'actualité terminologique/Terminology Update: .28, 1995

Béjoint, Henri. «Compte rendu sur l'ouvrage de François Gaudin «Socioterminologie…» Revue .Meta: vol. 49, no. 2, juin 2004

.Molino, Jean, F. Soublin et J. Tamine. «Problèmes de la Métaphore.» Langages: no. 54, juin 1979

Conferences

Poïétique et culture: Actes du IIème Colloque international de poïétique, organisé par la Société internationale de poïétique et le Groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de Beit al Hikma du 1 au 5 mai 1991 à Carthage (Tunisie); [sous la dir. de Rachida Boubaker - .Tikri]. Sfax (Tunisie): Biruni; Paris: Arcantère, 1994

Sémantique des termes spécialisés. Colloque dirige par Valérie Delavigne et Myriam Bouveret. .Rouen: Publications de l'Université de Rouen; C.N.R.S, 1999

فهرس

- أ -

-ث-

-خ-

-ز-

-س-

-ش--

-غ-

-م-

-و--

-ي-

Notes

[1←]
[...] هذا العدول الجمالي، الذي قيس على مقياس ردود أفعال الجمهور والأحكام النقديّة [...]، يمكن أن يكون معيارًا للتحليل التاريخي».

[2←]
هو بحث لنيل شهادة الدراسات المعمّقة أشرف عليه توفيق الزيدي، وناقشته، في غرّة كانون الثاني/يناير 2001، لجنة مكوّنة من: المختار العبيدي رئيسًا وعلي الغيضاوي عضوًا إضافة إلى الأستاذ المشرف. ونشر بعنوان: نقد الفكر التاريخي لدى النقاد العرب المعاصرين (تونس: الثقافية للنشر والتوزيع، 2016).

[3←]
انظر: عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ط 3 (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997)، ج 1، الفصل الثالث «منحى المؤرخ»، ص 47-59.

[4←]
أورده:

Gérard Genette, Figures III (Tunis: Centre d’Etudes et de Recherches Economiques et .Sociales (Cérès), 1996), p. 12

[5←]
أورده: ر. هـ. روبنز، موجز تاريخ علم اللغة: في الغرب، ترجمة أحمد عوض، عالم المعرفة؛ 227 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997)، ص 267.

[6←]
Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Seuil, 1995), p.108.

[7←]

تمثل «علاقة الزمن باللغة» واحدة من القضايا الأساسيّة التي طرحها إميل بنفنيست في عدّة مقالات من كتابه مسائل في اللسانيات العامّة. انظر:

Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale (Tunis: Centre d'Etudes et de Recherches Economiques et Sociales (Cérès), 1995), tome I, pp. 64-75 and tome II, pp. 236-249.

[8←]

cf: Genette, Figures III, p.12.

[9←]

Ibid., p.12-13.

[10←]

Ibid., p. 19, and et Hans R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand par Claude Maillard (Paris: Ed Gallimard, 2005), pp. 45-46.

[11←]

بيير باربريس، «النقد الاجتماعي»، في: مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة؛ 221 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997)، ص 168.

[12←]

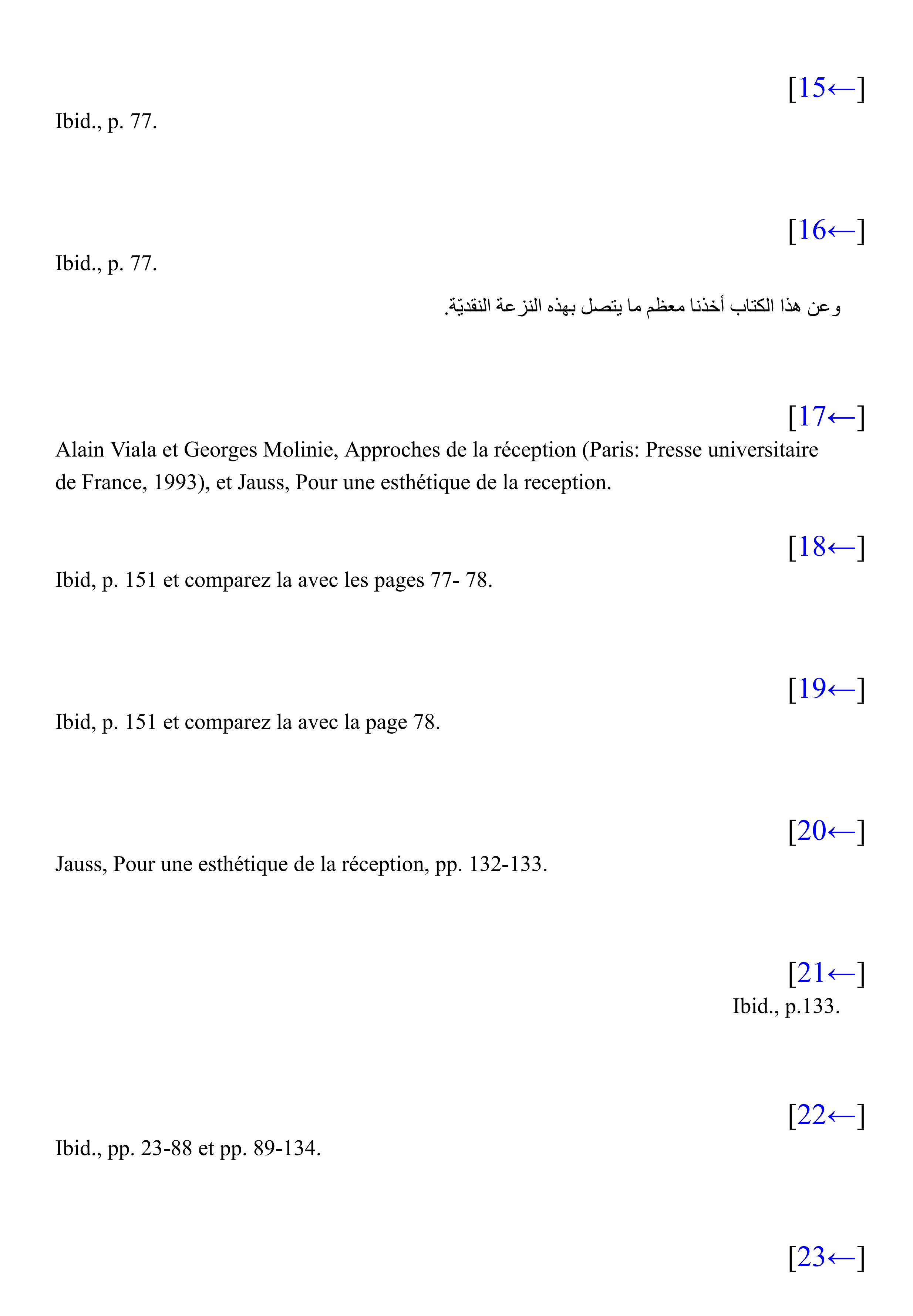
تيري إيجلتون، «الماركسيّة والنقد الأدبي»، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول مصريّة، عنوان العدد «الأدب والإيديولوجيا» (1985)، ص 31.

[13←]

Elisabeth Ravoux Rallo, Méthodes de critique littéraire (Paris: Armand Colin, 1993), pp. 76-77.

[14←]

Ibid., p. 77.



[15←]

Ibid., p. 77.

[16←]

Ibid., p. 77.

وعن هذا الكتاب أخذنا معظم ما يتصل بهذه النزعة النقديّة.

[17←]

Alain Viala et Georges Molinie, Approches de la réception (Paris: Presse universitaire de France, 1993), et Jauss, Pour une esthétique de la reception.

[18←]

Ibid, p. 151 et comparez la avec les pages 77- 78.

[19←]

Ibid, p. 151 et comparez la avec la page 78.

[20←]

Jauss, Pour une esthétique de la réception, pp. 132-133.

[21←]

Ibid., p.133.

[22←]

Ibid., pp. 23-88 et pp. 89-134.

[23←]

Ibid, p. 48.

[24←]

عقد الفيلسوف الألماني كانط صلة وثيقة بين «متصوّر المصطلح» و«النقد» حين جعله «ملتقى الأحكام النقديّة». انظر:

Alain Rey, La Terminologie, noms et notions, col. «que sais-je?» (Paris: Presse universitaire de France, 1979), p. 31.

[25←]

هذا التعريف لبيير باربيريس. انظر: باربريس، «النقد الاجتماعي،» ص 195.

[26←]

حول الانتقادات الموجهة إلى ثنائيّة دي سوسير (الدال والمدلول) وانغلاقها على نفسها دون إحالة إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات، انظر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ط 2 (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996)، ص 76-83. وفي الإطار ذاته يمكن أن نحيل على مجموعة مقالات لبنفنيست ضمّنها كتابه مسائل في اللسانيات العامة:

Emile Benveniste, «Le langage et l'expérience humaine,» tome I, pp. 64-75; «l'appareil formel de l'énonciation,» pp. 76-85, et «Structure de la langue et structure de la société,» pp. 88-99, all in: Benveniste, Problèmes de linguistique générale, tome II.

[27←]

حول دلالة العلامة في مختلف المدارس السيميائيّة، انظر: المصدر نفسه، ص 84، 101 و107.

[28←]

انظر: المصدر نفسه، ص 64 وما بعدها.

[29←]

Rallo, Méthodes de critique littéraire, p. 147.

[30←]

Patrick Charaudeau, Grammaire du sens et de l’expression (Paris: Hachette, 1992), p. 11.

[31←]

Ibid., p. 11.

والعبارة الواردة بين قوسين وردت كذلك في الأصل.

[32←]

Ibid., pp. 11-12.

[33←]

Ibid., p. 12.

[34←]

تعرّف منظمة (ISO) لفظة «ميدان» كما يلي: «جانب من المعرفة ضُبطت حدوده وفق وجهة نظر مخصوصة».

Domaine: partie du savoir dont les limites sont définies selon un point de vue» particulier», in: François Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie (Bruxelles: De Boeck et Duculot, 2003), p. 51.

[35←]

Charaudeau, Grammaire du sens et de l’expression, pp. 14-15.

[36←]

يمكن أن نقرّب لاختلاف الميادين باختلاف الاختصاصات المعرفيّة. وليست هذه الاختصاصات متزامنة النشأة أو متلازمة التطوّر. ومع كلّ اختصاص معرفي جديد تنشأ مفاهيم جديدة قد تعبّر عنها مفردات لغويّة قديمة. والتأريخ لكلّ مفهوم من مفاهيم اللفظة المشتركة يخضع لتاريخ الميدان الذي يحتضنه.

وحول التلازم العضوي بين «التجديد المصطلحي» و«تطور ميادين المعرفة الإنسانية» و«التحولات التاريخية»، انظر:

Rey, La Terminologie, noms et notions, pp. 8-15, and Helmut Felber, Terminology Manual (Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; International Information Centre for Terminology, 1984), pp. 2-3.

[37←]

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, pp. 50-52.

[38←]

Felber, Ibid., pp. 3-7 and 12.

[39←]

اهتمّ ميشال فوكو بهذا الأمر في بعض كتاباته، منها الكلمات والأشياء. واستفاد من ذلك ألان راي في كتابه المصطلحية: أسماء ومفاهيم. انظر:

Rey, La Terminologie, noms et notions, pp. 9-12.

[40←]

هذه المصطلحات لميشال فوكو الذي هفا من وراء «حفريات المعرفة» (Archéologies du savoir) إلى تأسيس «تاريخ أنظمة الأفكار» (Histoire des systèmes de pensées) اعتمادًا على «وصف الأحداث الخطابية» (Description des événements discursifs). لمزيد التوسع، انظر:

Michel Foucault, Archéologie du savoir (Paris: Gallimard, 1969), et Georges-Elia Sarfati, Eléments d'analyse du discours (Paris: Ed. Nathan, 1997), pp. 99-102.

[41←]

Rey, La Terminologie, noms et notions, pp. 11-12.

[42←]

يقول توفيق الزيدي متحدثًا عن «واقع قراءتنا المعاصرة للتراث النقدي»: «فبعضهم اختار موقع الحركة في ذلك الخطاب سواء أثابتة كانت أم متطورة أم متحولة. ونعني بذلك الدراسات التاريخية للتراث النقدي. وإن كان ذلك أمرًا مشروعًا، فإنّه لا يتجسّد إلّا داخل بنية نصية. وتلك البنية تشدّها المصطلحات. ومن ها هنا لا يمكن درس الحركة إلّا من داخل المصطلح. والحقيقة أنّ الدراسة الزمانية للمصطلحات النقدية هي التي تقوم بوظيفة ما سمّي تاريخ النقد». انظر: توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقديّة (تونس: قرطاج، 2000)، ص 12.

[43←]

يحيل مصطلح «إبيستيمي»، في أصل وضعه اللاتيني، على معنى «المعرفة». ولذلك تعرف «الإبيستيمولوجيا» بـ«فلسفة المعرفة». ونحن نحافظ، هنا، على اللفظ الدّخيل لأنّه جزء من المصطلح الشائع للعلم

(إيبيستيمولوجيا).

[44←]
Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 52.

[45←]

Ibid., pp. 52-53.

[46←]

Ibid., p. 53.

[47←]

Ibid., p. 52.

[48←]
يعتقد فرنسوا غودان أنّ «البعد التاريخي (التاريخانيّة)» هو الذي يعطي المصطلح خصوصيّته. انظر: Ibid., p. 38.

[49←]

Ibid., p. 38.

ويردّ غودان تغيّر متصوّرات المصطلح تاريخيّا إلى نظريّة يطلق عليها مصطلح «La Thèse de l'incommensurabilité» ويوضّح هذه النّظريّة في ميدان المصطلحيّة قائلًا:

Selon cette thèse, dite de l'incommensurabilité, les conceptions que nous aurions« aujourd'hui et celles que se faisaient jadis nos ancêtres seraient sans rapport et impossible à rapprocher».

[50←]
المصطلح للفرنسي ألان راي. انظر كتابه:

Alain Rey, La Terminologie: Noms et notions, coll. Que sais-je? (Paris: Presse universitaire de France, 1979), p. 3.

[51←]

Ibid., pp. 3-6.

وفي هذا الكتاب يردّ ألان راي فكرة تأسيس معرفة خاصة بـ«تسمية الأشياء» وفق منهجيّة مضبوطة، إلى ما بعد «عصر النّهضة»، رغم أنّ القدامى اهتمّوا بموضوع «الحاجة إلى تسمية الأشياء» كما يبدو ذلك جليًّا في كتاب أفلاطون (Cratyle) (ص 3-4) أمّا المحاولات التي لامست هذا الموضوع، انطلاقًا من علاقة اللغة بالأشياء والفكر، وظهرت بين عمل أفلاطون والقرن السّادس عشر في مختلف الحضارات الإنسانيّة، فأغلبها من وضع الفلاسفة إلّا ما كتبه النحاة والمعجميّون العرب. وقد حصرها في كتابات: السفسطائيين (Les Stoïciens)، والقدّيس أوغسطين (Saint Augustin)، والقدّيس أنسالم (Saint Anselme)، والهنود، وفلاسفة العصور الوسطى ونحاتها، والنحاة والمعجميين العرب (ص 4).

[52←]

Helmut Felber, Terminology Manual (Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; International Information Centre for Terminology, 1984), p. 7.

[53←]

انظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة (تونس: قرطاج 2000)، ص 13-14.

[54←]

من الذين اعتقدوا أنّ «المصطلحيّة» علم متفرّع عن «المعجميّة»، انظر: إبراهيم بن مراد، مسائل في المعجم (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1997)، ص 31. حيث يقول: «والمصطلحيّة، في نظرنا، فرع من علم المعجم نسمّيه، أيضًا، المعجميّة المختصّة».

ومنهم، أيضًا، فرنسوا غودان في كتابه:

François Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie (Bruxelles: De Boeck et Duculot, 2003), p. 11.

أمّا الذين آمنوا باستقلال «المصطلحيّة» عن «المعجميّة»، فمنهم:

Felber, Terminology Manual, and Rey, La Terminologie: Noms et notions.

انظر أيضًا: الزيدي، المصدر نفسه، ص 13 وما بعدها.

[55←]

لمزيد التوسّع، انظر مثلًا: محمد رشاد الحمزاوي، مجمع اللغة العربية بدمشق والنهوض بالعربية (تونس: دار التركي للنشر، 1988)؛ محمد علي الزركان، الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988)، و

Rached Hamzaoui, L'académie de Langue arabe du Caire: Histoire et œuvre (Tunis: Université de Tunis, 1975).

[56←]

Oswald Ducrot et Tzvelan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Ed. du Seuil, 1972).

[57←]

Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Seuil, 1995).

[58←]

Joëlle Garde -Tamine et Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire (Paris: Ed. Armand Colin; Masson, 1996), (Tunis: Ed. Cérès, 1998).

[59←]

J. A. Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory (London: Penguin Books, 1999).

[60←]

نحيل هنا إلى عمل ممثل:

Roger Bastide, ed., Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales, 2ème éd. (Paris: Mouton, 1972).

وقد يعود ذلك إلى وعي المصطلحيين الغربيين بتجاوز «المصطلحيّة» الاهتمامات التقليديّة لـ«المعجميّة». وقد عبّر فرانسوا قغودان عن ذلك التجاوز في قوله: «قبل المُضيّ قُدمًا، من الضروريّ أن نحدّد ما الذي ننتظره من لفظة مصطلحيّة. والذي عندنا، أنّ هذا الفرع من المعجميّة يتجاوز بأشواط الأنشطة التُّرجُميّة والتوثيقيّة أو التنميطيّة [...] فهذه المعرفة تُعنى بدراسة مصطلحات، أي ألفاظ موظّفة لنقل معان متّفق عليها اجتماعيّا ومُعتمدة في أنشطة رسميّة أو في أجهزة معرفيّة. ودراسة المصطلحات آنيّا موكول إليها متابعة ترحّل المعارف؛ أمّا دراستها تعاقبيّا، فتهتمّ بتاريخ العلوم والتقنيات، وبتاريخ الخطابات المتّفق عليها اجتماعيّا، كما تهتمّ خصوصًا بتاريخ الأفكار. والتوجّهان، الآني والتعاقبي، يجبران على إدماج التغييرات ضمن الوصف».
انظر:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 11.

[61←]

نحيل على عملين ممثلين:

Sémantique des termes spécialisés, colloque dirige par Valérie Delavigne et Myriam Bouveret (Rouen: Publications de l'Université de Rouen; C.N.R.S, 1999), et Salah Mejri [et al.], dirs., Traduire la langue, traduire la culture: Rencontres linguistiques méditerranéennes (Paris: Maisonneuve et Larose; Tunis, Sud édition, 2003).

[62←]
انظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1994).

[63←]
انظر: توفيق الزيدي، «تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية،» في: توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي (تونس: قرطاج 2000)، ص 31 – 52، ومحمد الناصر العجيمي، «المصطلح النقدي وقيمته المعرفية،» عالم الفكر (الكويت)، السنة 28، العدد 3 (كانون الثاني/يناير – آذار/مارس 2000)، ص 99-135.

[64←]
سعيد السريحي، «سلطان المصطلح – سلطة المعرفة وتكريس اللوغوس،» علامات في النقد، السنة 8، العدد 30 (كانون الأول/ديسمبر 1998)، ص 121 – 136.

[65←]
انظر: عبد السلام المسدي [وآخرون]، معدّون، تأسيس القضية الاصطلاحية (قرطاج: بيت الحكمة، 1989).

[66←]
انظر مثلًا: إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر: دراسة لغوية تاريخية نقدية، ط 2 (طرابلس، ليبيا: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984)، وأحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ط 2 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996).

[67←]
حمادي صمود، «معجم لمصطلحات النقد الحديث،» حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد 15 (1977)، ص 125 – 159.

[68←]

محمد رشاد الحمزاوي، «المصطلحات اللغوية الحديثة في اللّغة العربيّة،» حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد 14 (1977).

[69←]

عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (تونس: الدار العربية للكتاب، 1977)؛ ط 2، 1982، وط 3، 1988 وعليها نعتمد.

[70←]

يمثل هذا عنوان كتاب لـ: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبـية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة؛ 177 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993).

[71←]

هذه أجزاء من عناوين ثلاثية لـ: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة؛ 232 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998).

[72←]

عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة؛ 272 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001).

[73←]

عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة؛ 298 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003).

[74←]

منها كتاب: توفيق الزيدي، عمود الشعر: في قراءة السنة الشعرية عند العرب (تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1993).

[75←]

نستثني أعمالًا قليلة منها: الذّهبي اليوسفي، «قضايا المصطلح النقدي القديم في نماذج من دراسات العرب المعاصرين،» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة – تونس، 2006-2007).

[76←]
انظر: عياد، المذاهب الأدبـية والنقدية عند العرب والغربيين.

[77←]
انظر: وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة؛ العدد 207 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996)، ص 128.

[78←]
عن: المصدر نفسه، ص 129.

[79←]
عن: المصدر نفسه، ص 129.

[80←]
المصدر نفسه، ص 130.

[81←]
المصدر نفسه، ص 7.

[82←]
أحمد صالح الطامي، «إشكالية المصطلح الشعري الحديث: الشعر الحر نموذجًا،» علامات في النقد، السنة 8، العدد 30 (كانون الأول/ديسمبر 1998)، ص 195 – 228.

[83←]

المصدر نفسه، ص 198 – 199.

[84←]
المسدي، المصطلح النقدي، ص 21.

[85←]
انظر مثلًا: المصدر نفسه، ص 67-68.

[86←]
انظر، بخاصة الفصل الخامس، في: عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، 1997)، ص 89 – 118. ونذكر أن «المباحث» مجموعة فصول صدر بعضها قبل «المصطلح النقدي».

[87←]
نطرح السؤال رغم تأكيد الباحث في «المباحث» (ص 94) أنّ الأمر ناموس لغوي مطلق؟

[88←]
يراجع مثلًا: يوسف وغليسي، «فقه المصطلح النقدي الجديد،» علامات في النقد، السنة 14، العدد 55 (آذار/مارس 2005)، وعبد الحق بتكمنتي، «هجرة المصطلح: نقد الشعر المعاصر بالمغرب (نجيب العوفي، محمد مفتاح، محمد بنيس)،» كتابات معاصرة، السنة 15، العدد 57 (آب/أغسطس - أيلول/سبتمبر 2005).

[89←]
استفدنا في استخراج هذه القائمة من: محمود إسماعيل صالح، دراسات المعجميّة والمصطلحيّة (قائمة ببليوجرافيّة) (الرياض: مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنيّة، 1999). وقد أضفنا إليها ما ظفرنا به من دراسات وبحوث نُشرت بعد هذا التاريخ. انظر، أيضًا، مقالنا: «المصطلحيّة النقديّة العربيّة: الواقع والآفاق،» (نصّ المداخلة التي أُلقيت بمناسبة الدورة العلميّة: الدّراسات الاستشرافيّة في الفنون والآداب والعلوم 2010-2030، التي نظّمها فريق البحث «مجتمع المصطلحات»، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة- تونس، والمعهد العالي للنون والحرف بتطاوين- تونس، وأشرف عليها الأستاذ توفيق الزيدي).

[90←]

ضمن: مجلّة علامات في النقد الأدبي (جدّة)، السنة 2، العدد 8 (1993)، ص 111-146.

[91←]

ضمن: مجلّة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس)، العدد 4 (1988)، ص 20-31.

[92←]

وردت هذه المقالات جميعها ضمن: مجموع داخليّ خاصّ بالمشاركين في «المنتدى المصطلحي الدّولي 2008»، تنظيم «وحدة البحث مجتمع المصطلحات» بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، و«وحدة البحث النقد ومصطلحاته» بدار المعلّمين العليا بتونس، إشراف توفيق الزيدي، ص 161-257 و373-429.

[93←]

ضمن: مجلّة الحياة الثقافيّة (تونس)، العدد 54 (1989)، ص 57-60.

[94←]

ضمن: مجلّة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس)، العدد 4 (1988)، ص 42-59.

[95←]

ضمن: الفكر العربي (بيروت)، العدد 1 (1978)، ص 98-109.

[96←]

ضمن: أعمال ملتقى اللغة العربيّة والمصطلح، إشراف عمر لحسن (عنابة، الجزائر: جامعة باجي مختار، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربيّة، 2006)، ص 343-350.

[97←]

ضمن: مجلة علامات في النقد (جدّة)، العدد 30 (كانون الأول/ديسمبر 1998).

[98←]

ضمن: مجلّة الفيصل (الرّياض)، العدد 192 (1992)، ص 31-34.

[99←]
ضمن: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس) (1989)، ص 497-549.

[100←]
ضمن: مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس)، العدد 4 (1988)، ص 69-86.

[101←]
ضمن: مجلّة جامعة دمشق (دمشق)، العدد 22 (1990)، ص 59-84.

[102←]
إصدارات نادي الطّائف الأدبي، السعوديّة، 2005. اطّلعنا على عرض له بقلم: محمد سيف الإسلام بوفلاقة، ضمن: مجلّة علامات في النقد (جدّة)، السنة 19، العدد 74، ص 119-140.

[103←]
ضمن: المجلّة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم (تونس) (1993)، ص 11-31.

[104←]
سلطان سعد القحطاني، التيّارات الفكريّة وإشكاليّة المصطلح النقدي (بيروت: الدار العربيّة للعلوم – ناشرون؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008).

[105←]
أدرجه صاحبه ضمن قائمة المراجع في رسالته لنيل شهادة الدكتوراه، (المصدر نفسه، ص 537). ويبدو أنّ رسالة الماجستير نُشرت بعنوان آخر هو: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض: بحث في المنهج وإشكاليّاته (الجزائر: إصدارات رابطة إبداع الثقافيّة؛ المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، 2002).

[106←]

ضمن: مجلّة فصول (القاهرة)، العددان 3-4 (1983)، ص 98-106.

[107←]
ضمن: مجلّة علامات في النقد (جدّة)، السنة 8، العدد 2 (1993)، ص 161-168.

[108←]
ضمن: مجلّة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس)، العدد 4 (1988)، ص 60-68.

[109←]
أشار إليها صاحبها ضمن مقاله: «النقد المصطلحي الرؤية المفهوميّة والمنهجيّة،» مجلّة علامات في النقد (جدّة)، السنة 16، العدد 64 (شباط/فبراير 2008) (عدد خاصّ بالمصطلح النقدي)، ص 13، الهامش 1. والأطروحة نوقشت بكلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بفاس- ظهر المهراز، تموز/يوليو 2003.

[110←]
ضمن: منشور «المنتدى المصطلحي الدولي 2008»، ص 29-72.

[111←]
ضمن: المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة (الكويت)، العدد 48 (1994)، ص 96-115.

[112←]
ضمن: مجلّة علامات في النقد، السنة 2، العدد 8 (1993)، ص 253-280.

[113←]
ضمن: مجلّة الآداب والعلوم الإنسانيّة (فاس)، العدد 4 (1988)، ص 32-41.

[114←]
سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي (القاهرة: الدار الثقافيّة للنشر، 2002)، ص 79-152.

[115←]
سنعتمد، في كامل متن هذا البحث، اسم الشّهرة للناقد علي أحمد سعيد، أي «أدونيس».

[116←]
محمّد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر (تونس: دار سراس للنشر، 1992)، ص 17.

[117←]
انظر: عمر زرفاوي، «الحضور النيتشوي: مشروع أدونيس التغييري،» كتابات معاصرة (بيروت)، السنة 14، العدد 56 (أيار/مايو – حزيران/يونيو 2005)، ص 18-21.

[118←]
انظر مثلًا: حسين مروة، «مع أدونيس في «ديوان الشعر العربي»،» في: حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي (بيروت: مكتبة المعارف، 1988)، ص 265-275؛ نصر أبو زيد، ««الثابت والمتحوّل» في رؤيا أدونيس للتراث،» فصول، العدد 6 (أيلول/سبتمبر 1992)، ص 265-275، وميخائيل عيد، «أدونيس والشطح في كتاب «الصوفيّة والسورياليّة،» في: ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998)، ص 47-70.

[119←]
مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص 270.

[120←]
المصدر نفسه، ص 274.

[121←]
المصدر نفسه، ص 245، العمود الثاني.

[122←]
المصدر نفسه، ص 249، الخاتمة.

[123←]
كتابات معاصرة (بيروت)، السنة 15 (آب/أغسطس – أيلول/سبتمبر 2005)، ص 21 – 26.

[124←]
أخذنا هذه الأعمال عن «السيرة الذاتيّة» المرفقة بكتاب جابر عصفور: الرواية والاستنارة، كتاب دبي الثقافيّة؛ العدد 55، تشرين الثاني/نوفمبر 2011، ص 413، ما عدا رسالة فوزيّة العلوي ومقال صلاح الدين بوجاه اللذين لم يذكرا في تلك السيرة.

[125←]
طبعت الرّسالة في كتاب عن: الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.

[126←]
اطلعنا على عمل ربيحة بزان جدل التراث والحداثة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور ونحن نضع اللمسات الأخيرة لهذا العمل.

[127←]
انظر: فوزية العلوي، «قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور،» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، سوسة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2008-2009)، ص 88.

[128←]
انظر مثلًا: المصدر نفسه، ص 50، 93، 119 و143.

[129←]
نعرّف «المصطلح»، هنا، كما عرّفه آلان راي حين قال: «الاسم هو مادّة المصطلحيّة: ففي الحقيقة، كلّ اسم قابل للتعريف داخل نظام متناسق، إحصائي و/ أو مبَنين، هو مصطلح. ومحتوى تعريفه يناسب مفهومًا (متصوّرًا) قابلًا للتحليل عند محاولة الفهم». انظر:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 22.

وهذا التعريف لا ينأى عن التعريف الذي ضبطه هلموت فلبر حين قال: «المصطلح هو كلّ رمز اصطلاحي ممثّل لمتصوّر معيّن في موضوع معرفي». انظر:

Felber, Terminology Manual, p. 1.

[130←]

نقصد بالمصطلحات الشارحة ما سمّاه فرنسوا قودان «مصطلحات العقد (les termes du contrat)»، حين قال: «يجب أن نتكلّم معه [المخاطَب] نفس اللغة. والكلمات الدقيقة في هذه اللغة هي مصطلحات العقد». انظر:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 8.

[131←]

يقول سعيد يقطين: «المفاهيم أدوات اتصال بين المستعملين». انظر: سعيد يقطين، «من النص إلى النصّ المترابط: مفاهيم، أشكال، تجليات،» عالم الفكر، السنة 32، العدد 2 (2003)، ص 71.

[132←]

قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3 (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978)، ص 24.

[133←]

عالجت بعض المراجع المصطلحيّة الغربيّة السياسات اللغويّة في مواطنها وأثرها في البحث المصطلحي. وتلك السياسات فرضتها العولمة الاقتصاديّة. وهي تهدف إلى حماية اللغة القوميّة من الدّخيل، بقدر ما تحمي المتقبّل/ المستهلك من الالتباس الذي يحصل له عند مباشرة المصطلحات الدخيلة المعتمدة في ترويج المنتوجات المستوردة أو الإشهار لها... وهذه حقوق تضمنها بعض الدساتير. وفي فرنسا نوقشت مشاريع قوانين تنادي بسياسة لغويّة معيّنة. أهمّها ما يعرف بـ «قانون توبون» (La loi Toubon). انظر ذلك في:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 204.

[134←]

إدريس النّاقوري، المصطلح النقدي في «نقد الشعر»: دراسة لغويّة، تاريخيّة، نقديّة، ط 2 (طرابلس، ليبيا: المنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984)، ص 9-10.

[135←]

تدعونا الضرورة العلميّة إلى ذلك نتيجة ما لاحظناه من تغييب لهذا المنهج في بعض الدراسات المصطلحيّة العربيّة وهي تعالج بعض هذه المصطلحات. وهي دراسات تكتفي بجرد التعريفات دون دراسة نظامها. انظر مثلًا: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (بيروت: الدار العربيّة للعلوم -

ناشرون؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)، ص 49 وما بعدها. وفيه كان الباحث واعيًا بهذا الخلل (ص 52).

[136←]

Anne Condamines, «Approche sémasiologique pour la constitution de Bases de connaissances terminologiques,» papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, p. 102, et Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 80.

[137←]

Condamines, Ibid., p. 103.

[138←]

عرّب بعض الباحثين هذين المصطلحين بـ«طريقة المعبر المعنوي إلى اللفظ» و«طريقة المعبر اللفظي إلى المعنى». انظر: توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب (تونس: كليّة الآداب منوبة ودار محمّد علي الحامّي، 2003)، ص 16-17. وعرّبهما المعجمي محمّد رشّاد الحمزاوي كالآتي: «مسمّائي/مسمّائيّة» (Onomasiologie/onomasiologique) و«سيمائي/سيمائيّة» (Sémasiologie/semasiologique). انظر: المعجميّة (مقدّمة نظريّة ومطبّقة/مصطلحاتها ومفاهيمها) (تونس: مركز النشر الجامعي، 2004)، يراجع المسرد متعدّد اللغات.

[139←]

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 80.

[140←]

قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، ص 17.

[141←]

Felber, Terminology Manual, p. 160.

[142←]

Ibid., p. 8.

[143←]

Ibid., p. 133.

[144←]

Ibid., p. 135.

[145←]

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 98.

[146←]

Ibid., p. 52.

[147←]

Ibid., p. 53.

[148←]

الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة، ص 33-34.

[149←]

Condamines, «Approche sémasiologique pour la constitution de Bases de connaissances terminologiques,» p. 101.

[150←]

Ibid., p. 108.

[151←]

Ibid., p. 108.

[152←]

Ibid., p. 108.

[153←]

Ibid., p. 108.

[154←]

أشار إلى ذلك في كتابه المصطلحيّة الاجتماعيّة: من المشاكل الدلاليّة إلى التطبيقات التأسيسيّة، وأورده هنري بيجوان (Henri Béjoint) في تعليق له على كتاب غودان الموسوم بـ المصطلحيّة الاجتماعيّة: مقاربة لسانيّة اجتماعيّة للمصطلحيّة

(Sociotermінologie: une approche sociolinguistique de la terminologie) ,

وهو تعليق وارد في مجلّة Meta الكنديّة، السنة 49، العدد 2 (حزيران/يونيو 2004)، ص 384-387، ونشر على الإنترنت على العنوان التالي: <http://erudit.org/iderudit/009359ar>، الفقرة 1.

[155←]

أثار الباحث توفيق الزيدي «قضيّة الانفتاح» في كتابه في علوم النقد الأدبي، ص 38-39، ضمن مقال «تأسيس الاصطلاحيّة النقديّة العربيّة». وسبق نشر هذا المقال في مجلّة علامات السعوديّة، في عدد خاص بـ«المصطلح: قضاياه وإشكالاته»، السنة 2، العدد 8 (تموز/يوليو 1993)، ص 168-195.

[156←]

المصدر نفسه، ص 42.

[157←]

المصدر نفسه، ص 38.

[158←]
يعدّ التعريف المعجمي غير كاف لتحديد مفاهيم المصطلحات لعدّة أسباب منها، بخاصة، انحصاره في المجال اللساني دون الإحالة على «الماورلساني» (l'extra-linguistique). انظر في ذلك:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, pp. 40-41; Georges-Elia Sarfati, Dire, agir, definir: Dictionnaires et langue ordinaire (Paris: L'Harmattan, 2000), pp. 49-51, et Gérard Petit, «Semiotique du terme et traduction,» dans: Mejri [et al.], dirs., Traduire la langue, traduire la culture: Rencontres linguistiques méditerranéennes, p. 230.

انظر أيضًا: روبير مارتان، في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيّب البكوش وصالح الماجري (بيروت: المنظمة العربيّة للترجمة، 2006)، ص 71-121.

[159←]
الزيدي، في علوم النقد الأدبي، ص 32.

[160←]
Pascaline Dury, «Les Variations sémantiques en terminologie,» papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, p. 18.

[161←]
Ibid., p. 22.

[162←]
عدنا إلى الاصطلاح الفلسفي لأنّ الفلاسفة العرب هم من أوائل الذين أثاروا قضيّة الاصطلاح في الثقافة العربيّة الإسلاميّة. وقد عوّضت هذين المصطلحين في البحوث اللسانيّة الحديثة مصطلحات تختلف باختلاف المبحث. ففي علم الدلالة نجد الثنائي «التعريف الصوغي» و«التعريف الورلساني»، وفي المصطلحيّة يستعمل «التعريف اللساني» و«التعريف المصطلحي». وقد حاول الباحثون في كلّ ميدان معرفي الفصل بين التعريفين بضبط خصوصيّة كلّ واحد منهما. انظر: عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب (تونس: الدار التونسيّة للنشر، 1991)، ص 361-362، ومارتان، في سبيل منطق للمعنى، ص72 وما بعدها؛

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 42, et Felber, Terminology Manual, pp. 160-167.

[163←]

حول اكتساب المصطلح دلالات جديدة أثناء هجرته، انظر:

.Dury, «Les Variations sémantiques en terminologie,» p. 21

وحول أهميّة المصطلحات المجاورة في تحديد دلالة المصطلح الهدف، انظر:

Felber, Ibid., pp. 165-168.

[164←]

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, pp. 139 et 151.

[165←]

Ibid., p. 152.

[166←]

Gaudin, Ibid., p. 152.

[167←]

الزيدي، في علوم النقد الأدبي، ص 39.

[168←]

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 150.

[169←]

يعتقد بعض الباحثين أنّ مفهوم المصطلح يتكيّف مع اختلاف السياقات واختلاف المستعملين. فإذا كان السياق الذي يظهر فيه المصطلح خاصًّا وكان المستعملون مختصّين، يكون المفهوم المتداول بينهم مكتمل الدلالة. أمّا إذا كان السياق عامّا وكان المستعملون من غير المختصّين، فإنّ المفهوم سيكتفي بالدلالات الدنيا بالقدر الذي يسمح بالتواصل. انظر في هذا:

Dury, «Les Variations sémantiques en terminologie,» p. 26.

[170←]

Gaudin, Ibid., p. 169.

[171←]
يدور قسم كبير من كتاب فرنسوا غودان على هذه الفكرة الأساسيّة. وقد عبّر عنها في مواضع كثيرة من كتابه معتمدًا على مصطلح «الحواريّة» (Dialogisme) الذي ضبطه مايكل باختين ووظّفته «اللسانيّات الاجتماعيّة» وغيرها. وقد أكّد هنري بيجوان (Henri Béjoint) هذه الفكرة في تعليقه في مجلّة Meta الكنديّة، السنة 49، العدد 2 (حزيران/يونيو 2004)، ص 384-387، ونشر على الإنترنت على العنوان التالي: <http://erudit.org/iderudit/009359ar>، الفقرة 2.

[172←]

Béjoint, Ibid., para. 10.

[173←]
في ما يخصّ اللغة العربيّة، انظر: إبراهيم السامرائي، معجم ودراسة في العربيّة المعاصرة (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2000)، نقلًا عن: وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 51. انظر أيضًا: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط 3 (بيروت: دار صادر، 1994)، مج 11، ص 358، مادة (ش ك ل)؛ محمود بن أحمد الزنجاني، تهذيب الصحاح، تحقيق عبد السلام محمد هارون وأحمد عبد الغفور عطّار؛ عني بنشره محمد سرور الصبان (القاهرة: دار المعارف، 1952)، ص 663، فصل الشين، مادة (ش ك ل)؛ المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة (إستانبول: المكتبة الإسلاميّة، 1972)، ج 1، ص 491، (ش ك ل)، وأبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999)، مج 1، ص 621، (ش ك ل).

أمّا في ما يتعلّق باللغة الفرنسيّة، مثلًا، انظر:

Albert Dauzat, Dictionnaire étymologique de la langue française, 6ème (Paris: Librairie Larousse,1938), p. 588, et Le Grand dictionnaire encyclopédique de la langue française (Paris: Ed. de l’olympe, 1996), p. 889.

[174←]
ابن منظور، لسان العرب، مج 11، ص 358.

[175←]
المصدر نفسه، ص 356، وابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 621.

[176←]

ابن منظور، المصدر نفسه، ص 359.

[177←]

المصدر نفسه، ص 359.

[178←]

أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربيّة، وضعت الشروح والتعاليق والفهارس ديزيره سقال (بيروت: دار الفكر العربي، 1999)، ص 65.

[179←]

ابن منظور، المصدر نفسه، ص 359.

[180←]

المصدر نفسه، ص 359.

[181←]

ينقل القالي في أماليه «خبر الرّجل الحميري في اختبار ولديْه عند موته، وأحبّ وأبغض [كذا] الرّجال والنساء والخيل والسيوف» نقف فيه على بعض مقاييس الجودة. قال: «قال [الحميري]: أخبرني يا عمرو، أيّ الخيل أحبّ إليك عند الشدائد، إذا التقى الأقران للتجالد؟ قال: الجواد الأنيق الحصان العتيق الكفيت العريق الشديد الوثيق، الذي يفوت إذا هرب، ويلحق إذا طلب. قال: نِعْم الفرسُ والله نعتّ. قال: فما تقول يا ربيعة؟ قال: غيره أحبّ إليّ منه. قال: وما هو؟ قال: الحصان الجواد السّلس القياد الشّهم الفؤاد، الصّبور إذا سرى، السّابق إذا جرى. قال: فأيّ الخيل أبغض إليك يا عمرو؟ قال: الجموح الطموح، النكول الأنوح، الصّؤول الضعيف، الملول العنيف، الذي إن جاريته سبقته، وإن طلبته أدركته. قال: ما تقول يا ربيعة؟ قال: غيره أبغض إليّ منه. قال: وما هو؟ قال: البطيء الثقيل، الحرون الكليل، الذي إن ضربته قَمَصَ، وإن دنوت منه شمس، يدركه الطالب ويفوته الهارب، ويقطع بالصاحب...»، انظر: أبو علي القالي، الأمالي، تحقيق صلاح بن فتحي هَلَل وسيّد بن عبّاس الجُلَيْمي (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصريّة، 2003)، ص 152- 153.

رغم حضور القرائن النصيّة المؤكّدة لاختلاف الأخوين حول مقاييس الجودة والاستحسان، فإنهما يتّفقان حول أهميّة «السرعة» بما هي شكل من أشكال «الحركة»، كما يتفقان على أنّ «البطء»، بما هو معنى مقابل للسرعة، سبب من أسباب الاستهجان.

وقد انعكست هذه المقاييس على الصورة النموذجيّة للفرس في المخيال الإبداعي العربي القديم. إذ اجتمعت في تلك الصورة من أعضاء الحيوانات ما يحيل على السّرعة، وقد جسّدها امرؤ القيس في بيته الشهير من المعلقة: [الطويل]

لَهُ أيْطُلاَ ظَبْيٍ، وسَاقَا نَعَامَةٍ،

وإرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

فهذه الصورة تستقطب معاني الحركة السريعة كما تجلّت في أبيات أخرى من المعلّقة، فتتجاوب معها تخييليّا، تجاوبًا يصرّح أحيانًا بمتصوّر الحركة السريعة وأحيانا يلمّح إليه. وقد لا يكون اعتباطيّا تسمية ما في الفرس بأسماء ما في الطير (القالي، ص495). وفي هذا الباب تشبيه الفرس ببعض الحيوانات البريّة كحمار الوحش (ص 494). فالقوّة، وهي موطن الجمع بين تلك الحيوانات، سبب من أسباب الحركة السريعة. وفي هذا الإطار، أيضًا، نفهم ارتباط «شاعريّة» الشاعر و«فحولته»، عند أمّ جندب زوج امرئ القيس والقاضية بينه وبين علقمة الفحل، بقدرته على التعبير عن «الحركة التلقائيّة» كمتصوّر أساسي من المتصوّرات المشكّلة لجودة الفرس. فالحركة السريعة المدفوعة بالسّوط في قول امرئ القيس لا ترقى إلى الحركة السريعة التلقائيّة في قول علقمة الفحل. تراجع القصّة في: أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشّح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار الفكر العربي، [د. ت.])، ص 35-36.

[182←]

يقول امرؤ القيس: [البسيط]

والخيرُ ما طلَعَتْ شمسٌ وما غرُبتْ

مُطَلَّقٌ بنواصي الخيْلِ معْصوبُ

[183←]

ابن منظور، لسان العرب، ص 357.

[184←]

المصدر نفسه، ص 357، وابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 621.

[185←]

ابن منظور، المصدر نفسه، ص 357.

[186←]
ابن فارس، المصدر نفسه، ص 621.

[187←]
ابن منظور، المصدر نفسه، ص 358.

[188←]
المصدر نفسه، ص 358.

[189←]
المصدر نفسه، ص 358.

[190←]
المصدر نفسه، ص 358.

[191←]
المصدر نفسه، ص 358.

[192←]
المصدر نفسه، ص 356.

[193←]
ابن فارس، المصدر نفسه، ج 1، ص 621.

[194←]
ابن منظور، المصدر نفسه، ص 357.

[195←]
المصدر نفسه، ص 357.

[196←]
محمد بن محمد بن مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 7215.

[197←]
ابن منظور، لسان العرب، ص 360.

[198←]
المصدر نفسه، ص 359.

[199←]
المصدر نفسه، ص 359.

[200←]
المعجم الوسيط، ص 491 (المُشْكِلُ).

[201←]
انظر: الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربيّة، (فصل في محاسن العين)، ص 81.

[202←]
يمكن أن نرجع تلك الأسباب إلى أغلب أطراف الخطاب، إن اعتبرنا المصطلح رسالة لغويّة مصدرها باثّ وغايتها متقبّل وتنقل عبر قناة بسنن مختلفة في مقام متنوّع. ويعود الفضل إلى المصطلحيّة الاجتماعيّة خاصّة في الكشف عن أهمّ تلك المعوّقات. ولدراسة هذه المعوّقات استنبطت مقاربة منهجيّة تتقصّى دوران المصطلح في المجتمع بالتركيز على مختلف «القرارات» الحاسمة في توجيه دلالته، مثل القرارات التي تعود إلى المستعمل العادي أو تعود إلى المختصّين أو تعود إلى السياسيين. ولا يخفى عليها ما يقف وراء تلك القرارات من دوافع سياسيّة وأيديولوجيّة تتحكّم فيها. وتعرف هذه المقاربة في الدراسات المصطلحيّة بـ: «Le Modèle glottopolitique». انظر:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, pp. 176-189, et François Gaudin, «Quelques mots sur la socioterminologie,» Les Cahiers du Rifal (2007), <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00683441>.

[203←]
المعجم الوسيط، ج 1، ص 517.

[204←]
جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة (تونس: دار الجنوب للنشر، 2004)، ص 427.

[205←]
Le Nouveau Littré (Paris: Ed. Garnier, 2004), p. 1097.

[206←]
Le Grand dictionnaire encyclopédique de la langue française, p. 889.

[207←]
أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة: معجم مصطلحات الفلسفة النقديّة والتقنيّة، تعريب خليل أحمد خليل (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2008)، مج 2، ص 1051.

[208←]
أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود (بيروت: دار الكتب العلميّة، 2002)، ص 213.

[209←]
عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط 3 (تونس، الدار العربيّة للكتاب، 1988)، ص 173.

[210←]

Felber, Terminology Manual, p. 116, et Dury, «Les Variations sémantiques en terminologie,» p. 21.

[211←]
الجرجاني، المصدر نفسه، ص 212.

[212←]
Petit Larousse illustré (Paris: Librairie Larousse,1984), p. 810.

[213←]
المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 173.

[214←]
منذر عيّاشي، «الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،» عن وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 50.

[215←]
انظر: لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة: معجم مصطلحات الفلسفة النقديّة والتقنيّة، ص 1050.

[216←]
الإشكاليّ عند كانط، في مفهومه الدارج، هو الذي يمكن إثباته مجانيًّا، انظر: المصدر نفسه، ص 1051.

[217←]
أديث كيرزويل، عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربيّة، 1985)، ص 284.

[218←]

محمد عابد الجابري، نحن والتراث (بيروت: دار الطليعة، 1982)، ص 39، نقلًا عن: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1991)، ص 96.

[219←]

يقول بول ريكور: «كلّ فلسفة تكون صحيحة بقدر إجابتها التامّة على جملة المشاكل التي طرحتها (...)؛ والفيلسوف العظيم هو ذلك الذي، من جهة أولى، قام بتجديد الإشكاليّة، ومن حقّق من جهة ثانية رهانه الشخصي وقدّم للإشكاليّة التي طرحها الحلّ الأكثر شموليّة واتساقًا». نقلًا عن: سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، ص 428.

[220←]

Le Grand dictionnaire encyclopédique de la langue française, p. 889.

[221←]

الجابري، نحن والتراث، ص 39، نقلًا عن: عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 96.

[222←]

انظر في هذا: مارتان، في سبيل منطق للمعنى، وحول المحتوى التعريفي (ص 77 وما بعدها).

[223←]

ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 1، ص 452.

[224←]

الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 2856.

[225←]

ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص 302.

[226←]

الزبيدي، المصدر نفسه، ص 2856.

[227←]

Dictionnaire étymologique de la langue française, p. 502.

[228←]

.Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 4

[229←]

Ibid., pp. 6-7.

[230←]

Ibid., p. 7.

[231←]

Le Grand Dictionnaire encyclopédique de la langue française, p. 759, et Dictionnaire encyclopédique (Paris: Larousse/VUEF, 2001), p. 1086.

[232←]

حول أنواع المجموعات وأصناف الأنظمة المفهوميّة التي ترجع إليها، انظر: Rey, Ibid., pp. 45-46.

وحول التمييز بين المجموعات التي أطلقنا عليها «علميّة- تقريريّة» والمجموعات التي أطلقنا عليها «إنسانيّة – إنشائيّة»، انظر:

Ibid, p. 45, footnote 1.

[233←]

Ibid., p. 47.

[234←]

انظر مثلًا: عبد الله بن المعتزّ، كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي (دمشق: دار الحكمة، [د. ت.])، ص 2-3، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3 (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978)، ص 23-24.

[235←]

المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 146.

[236←]

انظر مثلًا مقدمات الكتب التالية: حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران (تونس: دار الجنوب، 1993)؛ محمد خطابي، لسانيات النص (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991)؛ محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي: نظرية قريماس (تونس: عالم الكتاب، 2006) والمنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية (منوبة: منشورات كلية الآداب، 1991).

[237←]

انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 229-230.

[238←]

المعجم الوسيط، ص 119.

[239←]

ابن منظور، لسان العرب، مج 14، ص 142.

[240←]

المصدر نفسه، ص 142.

[241←]

صدرت سنة 1972.

[242←]

صدرت سنة 2005. طبعة منقّحة ومزيد عليها.

[243←]

صدرت سنة 1997. طبعة مزيدة ومنقّحة.

[244←]

المنجد في اللغة والأعلام، ص 88، مادة (جرا).

[245←]

ابن منظور، لسان العرب، مج 14، ص 139، مادة (جرا).

[246←]

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 85.

[247←]

يقول آلان راي في خاتمة كتابه «المصطلحيّة: أسماء ومفاهيم»: «يمكن للقارئ أن يستنتج أنّ هذه المعرفة [المصطلحيّة] لا يمكن أن تكون إلّا نشاطًا داخليًّا [أي في إطار معرفة ما]، خاصّة بالتسمية والجدولة النظاميّة في كلّ حقل من المعرفة العلميّة. أو هي، أيضًا، ممارسة لتنميط اللغة وتنظيمها». انظر: Ibid., p. 121.

[248←]

يربط المصطلحيّون ربطًا إبيستيمولوجيّا بين «المصطلحيّة» و«البعد النّظامي للمتصوّرات». إذ يقول آلان راي: «ترتبط المصطلحيّة، في المقام الأوّل، بنظام المتصوّرات في علم محدّد». انظر:

Ibid., p. 27.

ويقول هلموت فلبر: «لا يجب أن تحدّد مصطلحيّة شعبة من المعرفة بالجمع الاعتباطي للمصطلحات، وإنّما تحدّد، إذا أمكن، بنظام مصطلحات تعبّر عن وحدات من نظام متصوّرات». انظر:

Felber, Terminology Manual, p. 181.

[249←]

اعتبرت الممارسات المصطلحيّة وسيلة من وسائل «بناء المعرفة». انظر مثلًا:

Maryvonne Holzem, Termes d’indexation et construction des connaissances,» pp. 43-52, et Dominique Boullier, «Terminologie des interfaces et construction des connaissances de l’utilisateur,» pp. 53-67, papiers présente à: Sémantique des .termes spécialisés

ويختزل آلان راي هذه الوظيفة في قوله: «إنّ بناء مواضيع المعرفة يتمّ بالنشاط المنطقي الاستدلالي، أي بواسطة العلامات. وفي التجربة الثقافيّة، تستعمل العلامات الثقافيّة - وبخاصّة الأسماء - لهذا الغرض: يجب أن نسمّي لنفرّق ولنتعرّف وأخيرًا لنعرف». انظر:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, pp. 48-49.

[250←]

ليست المصطلحيّة الوصفيّة إلّا محاولة لترسيخ المعرفة المقصودة بالوصف، أو هي محاولة للوقوف على الهنات المفهوميّة داخل تلك المعرفة من أجل التنبيه والتجاوز. وللوقوف على الوظيفة التأسيسيّة للمصطلحيّة الوصفيّة اللاحقة والمصطلحيّة الاستنباطيّة السابقة، انظر:

Rey, Ibid., pp. 63-64.

[251←]

يضبط آلان راي ثلاث حاجات مصطلحيّة أساسيّة هي «الوصف» و«النقل» و«التقييس». أمّا هلموت فلبر فيضبط ستّ حاجات أساسيّة هي: «التنظيم» و«النقل» و«التقعيد والنشر» و«الترجمة» و«التجريد والتكثيف» و«التخزين والتعويض». انظر:

Ibid., pp. 54-67, et Felber, Terminology Manual, p. 1.

[252←]

Rey, Ibid., p. 69.

وعلّة الفصل، عنده، أنّ التوليد المصطلحي قد يكون لغويّا وقد يكون غير لغوي على خلاف التوليد المعجمي الذي لا يكون إلّا لغويًّا.

[253←]

Ibid., pp. 67-74, et Felber, Ibid., pp. 179-180.

[254←]
يمثّل المصطلحي والمتقبّل طرفيْ العمليّة المصطلحيّة. ولكنّها لا تتوقّف عليهما. وإذا كان «المتقبّل»، في هذه العمليّة، متنوّعًا ومتعدّدًا (قد يكون مختصّا وقد لا يكون)، فإنّ شخصيّة «المصطلحي»، كما يضبطها بعض منظّري المصطلحيّة، مشروطة بالاختصاص. وتعبيرًا عن ذلك، قال آلان راي: «إنّ ظهور متصوّرات وتعديلها يمثّلان ظاهرة سرّيّة لا تستوفى إلّا من طرف منظّري العلم أثناء بحوثهم، ومن طرف المصنّفين الذين يؤسّسون أقسام الموجودات، ومن طرف المخترعين في مجال التكنولوجيا». انظر:

Rey, Ibid., p. 67.

وقد يكون «المتقبّل» فاعلًا في العمليّة المصطلحيّة من باب مساهمته في تشكيل «المرجع المصطلحي» وفي فرض استراتيجيّة دلاليّة محدّدة للمصطلح. انظر:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, pp. 87-91.

ومن بين ما يقوله فرنسوا غودان في هذا الشأن: «باختيار لفظ أحتلّ مكانا قبالة مخاطبي. إنّ علاقات الإرادة غامضة في عمليّة اختيار المعجم ذاتها: فإذا ما اخترت مصطلحات لا يعرفها مخاطَبي، فقد أنكرت جزءًا من وظيفته كمخاطب. [وبهذا الصّنيع] أكون قد أخللت بالميثاق الاجتماعي الذي جعل من اللغة مجموع العادات اللسانيّة التي تسمح لذاتٍ بأن تَفْهَمَ وتُفْهِمَ، كما عرّفها سوسير» (ص 90).

[255←]
ضبط هلموت فلبر ثمانية شروط للمصطلح، نوردها متتالية كما وردت عنده:

(1) monosemy, (2) monosemy and at the same time mononymy, (3) plurivalence, (4) homonymy, (5) polosemy, (6) synonymy, (7) quasi- synonymy, (8) mononymy.

انظر:

Felber, Terminology Manual, pp. 179-186.

[256←]
أثار آلان راي إشكاليّة «المقبوليّة المصطلحيّة» المتعلّقة بصعوبات التوليد المصطلحي واضطرابه وخرقه للأعراف. وأشار إلى تشعّب هذه المسألة، وخصوصًا أنّ اللسانيات الاجتماعيّة لم تقدر على استنباط ضوابط لتلك «المقبوليّة». غير أنّها ردّت كلّ «احتجاج» أو «رفض» إلى عوامل متعدّدة: لسانية ونفسيّة واجتماعيّة. انظر:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, pp. 74-77.

[257←]
François Gaudin, «Le Cendrier, Le généticien et La boite de nuit ou les termes ont-ils des propriétés extrinsèques ou intrinsèques?, le sous- titre 3: Emplois et Usages,»

papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, p. 74.

[258←]
ليس اندماج الأسماء، المقترضة وذات الطبيعة المجازيّة خاصّة، في سياقات مصطلحيّة جديدة عمليّة يسيرة دائمًا. وإنّما هي مشروطة بقدرتها على التخلّص من طبيعتها «العرضيّة» في علاقتها بالمرجع، وهو ما يجعلها لفظة معجميّة عاديّة، من أجل أن تحتلّ موقعًا في نظام ذي خاصيّة «أسمائيّة»، وهو ما به تصير جزءًا من الاستعمال المصطلحي. وهذا الاكتساب وقفٌ على التوظيف المنتظم للمعاني ذات العلاقة، والتي تغدو شيئًا فشيئًا ملازمة. وبذلك يتيسّر قبولها في السياق الجديد بمتصوّرها المستحدث. انظر:

Ibid., p. 74.

[259←]
لا يفوتنا، هنا، أن نشير إلى أنّ قضيّة «الثبات المصطلحي» أصبحت تثير جدلًا واسعًا في الأوساط المصطلحيّة. فإذا كان «الثبات» - كما تلحّ على ذلك المصطلحيّة التقليديّة- يحيل على مبدإ «واحديّة المتصوّر» (l’univocité)، وهو ما أشرنا إليه بقولنا «الحفاظ على المفهوم»، فقد مثّلت تلك «الواحديّة» مطعنا عند منّظري المصطلحيّة الاجتماعيّة الذين نسفوها باعتماد حجّة «تعدّد المراجع المتحكّمة في تشكيل المتصوّرات». انظر:

Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, pp. 41-46 et chaps. 3et 4.

[260←]
Felber, Terminology Manual, p. 180. (“Once a term or concept has been generally accepted it should not be changed without cogent reasons and reasonable prospects .(”of acceptance of the change

[261←]
Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, chap. 3, pp. 105-119.

[262←]
يضبط هلموت فلبر مجموعة أشكال لسَفَرِ المصطلح بين اللغات ذات الأصل الإيتمولوجي الواحد (كاللغات الرومانيّة). انظر:

Felber, Ibid., p. 176.

[263←]

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 77.

من بين الأمثلة على ذلك ما فعله أدونيس بعد توليده لمصطلح «قصيدة النثر». وما فعله بعض اللسانيين العرب بعد الاتفاق على استعمال مصطلح «اللسانيات» بديلًا لـ«الألسنيّة» و«اللسانيّة» و«علم اللّغة». انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1996)، ص 73، القسم الخامس (موسيقى الحوت الأزرق)، ص 109-140، وعبد السلام المسدي، ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفيّة (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1994)، ص 22-25.

[264←]

يلاحظ أنّ بعض المصطلحيين الغربيين، من أمثال آلان راي وهلموت فلبر، حصروا وظيفة المصطلحيّة في الجانب النفعي العملي. أمّا بعضهم الآخر من المتأخرين بخاصّة، فقد وسّعوا هذه الوظيفة لتشمل ما هو اجتماعي وفلسفي وتاريخي... وربّما لهذا الاختلاف في تحديد وظيفة المصطلحيّة اعتبر فرنسوا غودان أنّ هذه المعرفة «نشاط أسيء تعريفه». انظر:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 77; Felber, Terminology Manual, p. 1, et Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 30.

[265←]

Gaudin, Ibid., p. 35.

[266←]

يراجع في هذا ما كتبه فرنسوا غودان حين عالج قضيّة «المرجعيّة» (Référence) في إطار العمليّة المصطلحيّة، معرّجًا على علاقة اللغة، عامّة، والمصطلحات، بخاصّة، بعمليّة «بناء العالم جماعيًّا بالتواصل الخطابي» وانعكاس ذلك على تحقيق هويّة المتكلّم (المصطلحي). انظر:

Gaudin, Ibid., pp. 33-44.

[267←]

يقول مانويل سيليو كونشيسياو: «لمّا كانت المصطلحيّة بنية مكوّنة من مصطلحات ميدان معرفي أو مصطلحات نشاط اجتماعي حِرَفي، وكان توزيع الحقيقة و[تقسيم] العالم إلى ميادين ذاتيًّا ومحدّدًا سوسيوثقافيًّا، فإنّ

المصطلحات انعكاس لثقافةٍ. والمقصود بالثقافة هو المعنى الواسع، أي بما هي سيرورة ديناميكيّة ضمنها يخدم الأفراد بعضهم بعضًا». انظر:

Manuel Célio Conceiçao, «Terminologie et transmission du savoir,» papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, pp. 34-35.

ومن ناحية أخرى يربط آلان راي تطوّر الحاجة إلى المصطلحيّة بتطوّر العلوم والمعارف والتقنيات. وهذا التطوّر ليس عملًا فرديًّا صرفًا، بل قد يكون سياسة دولة. انظر:

Rey, La Terminologie: Noms et notions, p. 12.

[268←]

Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory.

[269←]

إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هوبرماس، ترجمة محمد حسين غلوم؛ مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة؛ العدد 244 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999)، ص 25.

[270←]

جابر عصفور، نظريات معاصرة (دمشق: دار المدى، 1998)، ص 321.

[271←]

التعريف لمحمّد عابد الجابري، أورده جابر عصفور في: قراءة التراث النقدي، ص 96، الهامش 50.

[272←]

توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي (تونس: قرطاج 2000)، ص 39.

[273←]

المصدر نفسه، ص 39- 40.

[274←]

مختار نويوات، «اللغة العامّة والمصطلح،» ورقة قدمت إلى: أعمال ملتقى اللغة العربيّة والمصطلح (عنابة، الجزائر: جامعة باجي مختار، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، منشورات مخبر اللسانيّات واللغة العربيّة،

2006)، ص 13.

[275←]
François Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie (Bruxelles: De Boeck et Duculot, 2003), chaps. 3 et 4, pp. 105-148, et Henri Compte rendu sur l'ouvrage de François Gaudin «Socioterminologie…,»»Béjoint, Revue Meta, vol. 49, no. 2 (juin 2004), 5ème para., <http://id.erudit.org/iderudit/009359ar>.

[276←]
François Gaudin, «Le Cendrier, Le généticien et La boite de nuit ou les termes ont-ils des propriétés extrinsèques ou intrinsèques?, le sous- titre 3: Emplois et Usages,» papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, colloque dirige par Valérie Delavigne et Myriam Bouveret (Rouen: Publications de l'Université de Rouen; C.N.R.S, 1999), pp. 69-84.

[277←]
Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie, p. 11.

[278←]
Helmut Felber, Terminology Manual (Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; International Information Centre for Terminology, 1984), p. 168.

[279←]
لمزيد التوسّع في هذه النقطة، انظر «القسم الأوّل» من كتاب صالح الماجري التوليد المعجمي. انظر:

Salah Mejri, La Néologie lexicale, présentation Taïeb Baccouche (Tunis: Faculté des Lettres de la Manouba, 1995).

ولئن كان هذا العمل في «المعجميّة» فإنّ التحليل الذي أجراه على «المعجمة» مفيد في دراسة «المصطلح».

[280←]
توحي عناوين بعض الدراسات المصطلحيّة بهذا الأمر. ومنها:

Salah Mejri [et al.], dirs., Traduire la langue, traduire la culture: Rencontres linguistiques méditerranéennes (Paris: Maisonneuve et Larose; Tunis, Sud édition, 2003), et François Gaudin, Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie (Bruxelles: De Boeck et Duculot, 2003).

[281←]
أدونيس، الشعرية العربية، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 2000)، ص 86-87.

[282←]
يراجع مفهومها كما ضبطه: أدونيس، الثابت والمتحوّل، 4 ج، ط 8 (بيروت: دار الساقي، 2002)، ج 2، ص 161-162.

[283←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 166. وفي النصّ تضمين غير واضح الإسناد لارتباك حاصل في هوامش المصدر. فعدد الهوامش في الفصل 155 في حين أن عدد الأسانيد المثبتة 153، انظر ص 291 من المصدر نفسه.

[284←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 145.

[285←]
انظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 162-163.

[286←]
المصدر نفسه، ص 145.

[287←]

من بين ما نظفر به في المدوّنة المعتمدة، حول مصطلح «الإبداع»، فصل معنون بـ «نحو تجاوز المفهوم السائد للإبداع»، في: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (بيروت: دار الآداب، 2002)، ص 389-393.

[288←]
بيان الحداثة»» في: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيروت: دار العودة، 1981)، عن: محمد لطفي اليوسفي، البيانات (تونس: سراس للنشر، 1995)، ص 31-32.

[289←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 391.

[290←]
المصدر نفسه، ص 391.

[291←]
يعود توليد هذا المصطلح إلى الباحث أ. أصال في مقاله الصادر سنة 1995. وعنوانه:

A. Assal, «La Métaphorisation terminologique,» L'actualité .terminologique/Terminology Update, no. 28 (1995)

انظر أيضًا:

Pascaline Dury, «Les Variations sémantiques en terminologie,» Sémantique des termes spécialisés, colloque dirige par Valérie Delavigne et Myriam Bouveret (Rouen: Publications de l'Université de Rouen; C.N.R.S, 1999), p. 21.

[292←]
أدونيس، الشعرية العربية، ص 50-51.

[293←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 3، ص 140-165.

[294←]

من بين ما وضّح به قوله: «والتأويل السائد المتعلّق بالثقافة والدولة، إيديولوجي يحمّل الآيات أهواء المؤوّل ومصالحه وأغراضه. والنظرة في كلّ تأويل إيديولوجي من هذا النوع ليست نظرة دينيّة يكون الدين فيها الغاية المطلقة، وإنّما هي نظرة تحوّل الدّين إلى وسيلة»، انظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 187.

[295←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 35.

[296←]
المصدر نفسه، ص 36.

[297←]
المصدر نفسه، ص 42.

[298←]
المصدر نفسه، ص 42.

[299←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 34.

[300←]
المصدر نفسه، ص 48.

[301←]
المصدر نفسه، ص 35.

[302←]
المصدر نفسه، ص 55.

[303←]
المصدر نفسه، ص 35.

[304←]
المصدر نفسه، ص 43.

[305←]
المصدر نفسه، ص 35.

[306←]
المصدر نفسه، ص 54.

[307←]
جوليا كريسطيفا، علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي؛ مراجعة عبد الجليل ناظم، ط 2 (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1997)، ص21. وهذه ترجمة لفصول من كتاب كريستيفا الشهير:

Julia Kristeva, Semiotiké, Recherches pour une Sémanalyse, collection «tel quel» (Paris: Ed. du Seuil, 1969).

[308←]
صدر في الموسوعة العالميّة (Encyclopédie Universalis) باللغة الفرنسيّة، مج 15، ص 1013-1017.

[309←]
رولان بارت، «نظريّة النصّ،» ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي (مركز الإنماء القومي)، العدد 3 (صيف 1988)، ص 96. ولنصّ المقال ترجمة عربيّة أخرى (تونسيّة) أعدّها: منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمّد القاضي، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد 27 (1988)، ص 69-97.

[310←]
المصدر نفسه، ص 91.

[311←]
المصدر نفسه، ص 99.

[312←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 50.

[313←]
المصدر نفسه، ص 50.

[314←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 35.

[315←]
عرّب محمّد خير البقاعي مصطلح (Pratiques signifiantes) بـ«الممارسات الدلاليّة»، والمصطلح العربي يقابل في اعتقادنا العبارة الفرنسيّة (Pratiques sémantiques)، وعرّب المصطلح الفرنسي (La Signifiance) بـ«التمعني». ونعتبر أنّ (المدلوليّة) أكثر استعمالًا ومقبوليّة لقربه الاشتقاقي من مصطلحات «الدال» و«المدلول» و«الدلالة». وقد أثار تعريب هذا المصطلح العديد من «إشكاليّات الترجمة»، أشار إليها يوسف وغليسي، في: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (بيروت: الدار العربيّة للعلوم - ناشرون؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)، ص 257-259.

[316←]
بارت، «نظريّة النصّ،» ص 93.

[317←]
المصدر نفسه، ص 94.

[318←]
المصدر نفسه، ص 95.

[319←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 36.

[320←]
المصدر نفسه، ص 30.

[321←]
المصدر نفسه، ص 28.

[322←]
المصدر نفسه، ص 22-23.

[323←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط 4 (بيروت: دار العودة، 1983)، ص 73.

[324←]
أوّل من نظّر لمصطلح «السطر الشعري المطلق» هو غوستاف كاهن (Gustave Kahn) سنة 1877. انظر:

Jean-Louis Joubert, La Poésie (Tunis: Cérès éd., 1997), p. 234. (1ère éd. Armand Colin, 1992).

[325←]

Ibid., p. 234.

[326←]

Ibid.

يربط بول كلوديل بين «عمليّة التنفّس» و«الطاقة الشعريّة». والمبدأ في ذلك: «التنفّس يشكّل الإلهام»

(La Respiration donne forme à l’inspiration).

[327←]

أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 23.

[328←]
المصدر نفسه، ص 23.

[329←]
المصدر نفسه، ص 41.

[330←]
المصدر نفسه، ص 49 (والتشديد في الأصل).

[331←]
انظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 24. ومن الضروري الإشارة إلى أنّ هذا الاستناد يؤكّد، مرّة أخرى، إشكاليّة الإسقاط المصطلحي. كما يؤكّد أنّ قراءة أدونيس للنص القرآني في علاقته بـ«الحداثة» ومتصوّراتها قراءةٌ سجاليّة هدفها الدّفاع عن «القصيدة الحداثيّة» العربيّة بأسلحة «المحافظين». غير أنّه لم يتساءل عن شرعيّة «الآليّات» التي وظّفها دو كابرونا في دراسة النصّ القرآني، ولا عن مرجعيّاته النقديّة، ولا عن أهدافه. انظر:

Pierre Crapon de Caprona, Le Coran: Aux sources de la parole oraculaire (Paris: Publications orientalistes de France, 1981).

[332←]
المصدر نفسه، ص 43.

[333←]
المصدر نفسه، ص 25.

[334←]
من بين الدّراسات التي تعالج دور كتب التفسير في علوم اللغة العربيّة شدّتنا اثنتان: مثّلت الأولى مرجعًا لأدونيس في «الشعريّة العربيّة» دون أن يحيل عليها إحالة مباشرة. وتعتبر الثانية من أواخر ما كتب في هذا الموضوع

وأكثرها إلمامًا ودقّة منهجيّة. وهما: محمّد زغلول سلّام، أثر القرآن في تطوّر النقد العربي إلى آخر القرن الرّابع الهجري، ط 3 (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968). والكتاب يعالج ذلك الدّور من خلال كتب التفسير لا من خلال النصّ القرآني مباشرة كما يوحي بذلك العنوان. انظر أيضًا: الهادي الجطلاوي، قضايا اللغة في كتب التفسير: المنهج - التأويل- الإعجاز (سوسة: منشورات كليّة الآداب بسوسة؛ صفاقس، تونس: دار محمّد علي الحامّي، 1998). وفي فهرس هذا الأثر ذكر لدراسات كثيرة حول «كتب التفسير» باللغتين العربيّة والفرنسيّة.

[335←]
انظر: الجطلاوي، المصدر نفسه، ص 10.

[336←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 169-193.

[337←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 169، و171-193.

[338←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 36.

[339←]
المصدر نفسه، ص 52.

[340←]
انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999)، ج 1، ص616.

[341←]
انظر في كلّ ما سبق: المصدر نفسه، ص 616-617.

[342←]
يقول توفيق بكّار: «أبادر بتوضيح ما أقصد بالشعريّة، فمفهومها عندي، هو ما يكون به الشعر شعرًا، قياسًا على الأدبيّة وهي ما به يكون الأدب أدبًا، وعلى القصصيّة وهي ما به يكون القصص قصصًا». انظر: توفيق بكار، شعريات عربيّة، ط 2 (تونس: دار الجنوب للنشر، 1992)، ج 1، ص 124.

[343←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 66.

[344←]
المصدر نفسه، ص 14.

[345←]
المصدر نفسه، ص 50-51.

[346←]
المصدر نفسه، ص 41-42.

[347←]
المصدر نفسه، ص 37.

[348←]
المصدر نفسه، ص 37.

[349←]
أدونيس، سياسة الشعر، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1996)، ص 26.

[350←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 37-38.

[351←]
يراجع المصطلحَين في: المصدر نفسه، ص 95.

[352←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 26. وقد تصرّفنا في تصريف الفعل الوارد بين معكفَين لأنّ أدونيس ينسبه إلى نفسه في الأصل. أمّا إبراز المصطلح بخطّ غليظ [أسود] فهو من الأصل.

[353←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 39.

[354←]
المصدر نفسه، ص 39.

[355←]
يراجع ذلك مثلًا في: أدونيس: زمن الشعر، ط 5 (بيروت: دار الفكر، 1996)، ص 130-131، والثّابت والمتحوّل، ج 2، ص 215. وقد ورد الحديث عن «ثقافة المبدع» في إطار الحديث عن «الحركة النقديّة الشعريّة الصّولي والآمدي» وعن «كلام الصّولي على الحداثة» وهو ما اعتبره أدونيس «أوّل بيان عن الحداثة» (ص 202).

[356←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 86-87.

[357←]
أدونيس، الثابت والمتحول، ج 2، فصل «الحقيقة والشريعة»، ص 97-108.

[358←]
انظر: أدونيس، الشعرية العربية، فصل «الشعرية والفكر»، الفقرة (4)، ص 64 -67.

[359←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ط 3 (بيروت: دار السّاقي، 2006)، ص 15.

[360←]
المصدر نفسه، ص 15

[361←]
المصدر نفسه، ص 22.

[362←]
كلّ مصطلح من المصطلحات الثلاثة يمثّل فصلًا في القسم الأوّل من الكتاب.

[363←]
انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 2، ص 445.

[364←]
أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود (بيروت: دار الكتب العلميّة، 2002)، ص 225 (المادّة ع 1818).

[365←]
انظر: هيفرو محمد علي ديركي، معجم مصطلحات النقّري (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2008)، ص 222.

[366←]
المصدر نفسه، ص 223.

[367←]
المصدر نفسه، ص 222.

[368←]
انظر: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة (بيروت: دار الساقي، 1995)، ص 116.

[369←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 71.

[370←]
يراجع عنصر «الشطح» من فصل «الكتابة»، إضافة إلى فصل «البعد الجمالي»، في: أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص 115-124.

[371←]
المصطلح لأدونيس انظر: المصدر نفسه، ص 124.

[372←]
المصدر نفسه، ص 115.

[373←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 78.

[374←]
المصدر نفسه، ص 74.

[375←]
انظر خاصّة: محمّد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعريّة: إطلالة على مدار الرّعب (تونس: الدّار التونسيّة للنشر، 1992).

[376←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص69.

[377←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص 75.

[378←]
المصدر نفسه، ص 77.

[379←]
المصدر نفسه، ص 77.

[380←]
المصدر نفسه، ص 76.

[381←]
المصدر نفسه، ص 78.

[382←]
المصدر نفسه، ص 79.

[383←]
المصدر نفسه، ص 80.

[384←]
المصدر نفسه، ص 82.

[385←]

المصدر نفسه، ص 82. وفي موقع آخر يعكس أدونيس التعريف بينهما قائلًا: «والخيال كما يقول ابن عربي رحم يصوّر فيه الخالق ما يشاء. وهذا هو الخيال المتصل، وهو التجلّي الإلهي في الصور التي يدركها البصر. أمّا الخيال المنفصل فهو المطلق، أي العماء حيث كينونة الله» (ص 80).

[386←]

المصدر نفسه، ص 81.

[387←]

الجرجاني، التعريفات، ص 106.

[388←]

أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 80.

[389←]

المصدر نفسه، ص 78.

[390←]

المصدر نفسه، ص 79.

[391←]

انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 69. ونجد صدى لهذا القول في الصوفيّة والسورياليّة، ص 185 وما بعدها.

[392←]

أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 69-71.

[393←]

نستخلص ذلك من فصليْ «الكتابة» و«كتابة النفّري أو شعريّة الفكر» في كتاب الصّوفيّة والسورياليّة لأدونيس.

[394←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص 190.

[395←]
انظر: جابر عصفور، «لا يزال أدونيس كاهنًا للحداثة،» دبي الثقافيّة، السنة 8، العدد 83 (نيسان/أبريل 2012)، ص 16-19.

[396←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 263.

[397←]
جابر عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008).

[398←]
جابر عصفور، عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش، كتاب العربي؛ العدد 88 (الكويت: وزارة الإعلام، 2012). والكتاب مجموعة مقالات نُشرت في مجلّة العربي بين 1998 و2012.

[399←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 64.

[400←]
المصدر نفسه، ص 66.

[401←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 191.

[402←]
المصدر نفسه، ص 185.

[403←]
المصدر نفسه، ص 185.

[404←]
المصدر نفسه، ص 186.

[405←]
المصدر نفسه، ص 186.

[406←]
المصدر نفسه، ص 23.

[407←]
أدونيس: الشعريّة العربيّة، ص 75، والصوفيّة والسورياليّة، ص 144.

[408←]
انظر: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 146.

[409←]
المصدر نفسه، ص 151.

[410←]
المصدر نفسه، ص 146- 148.

[411←]
انظر: المصدر نفسه، ص 217-218، 221، 222 و226.

[412←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 86.

[413←]
انظر مثلًا كتاب سوزان برنار الموسوم بـ:

Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours (Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1978).

[414←]

Ibid., p. 237.

[415←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 96.

[416←]
المصدر نفسه، ص 145.

[417←]
يقول مصطفى خضر: «اقترحت حركة الحداثة شعار الحريّة في الشعر [...] وخلبت بأنموذجات تنويريّة وإصلاحيّة وجذريّة في إبداع الآخر الغربي واجتماعه. ولم تلبث أن بحثت عن رموز مشابهة ومقاربة في التراث العربي لتسوّغ اختيارها، وبخاصّة عندما اتهمت بأنّها هجينة أو عميلة». انظر: مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هويّة (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996)، فصل «حداثة الشعريّة العربيّة منتمية ومقنّعة»، ص 113.

[418←]
المصدر نفسه، ص 193.

[419←]
توفيق الزيدي، خطاب التفاعل: شعر أبي تمّام والنقد القديم (تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع، 2000)، ص 18-19.

[420←]
من الدّراسات التي اهتمّت اهتمامًا مباشرًا بالخطاب النقدي عند الشعراء باعتماد المنهج التاريخي: هند حسين طه، الشعراء ونقد الشعر منذ الجاهليّة حتى نهاية القرن الرّابع الهجري (بغداد: كلّية الآداب، 1986). أمّا الدراسات المصطلحيّة التي اهتمّت اهتمامًا مباشرًا بالخطاب النقدي عند الشعراء، فمنها: الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليّين والإسلاميّين: قضايا ونماذج (باريس: نشريات القلم، 1993).

انظر: توفيق الزيدي: خطاب التفاعل: شعر أبي تمّام والنقد القديم، وللزيدي مقال في خطاب التفاعل بين الشعر والنقد خصّ به شعر الشّابي وعنونه بـ «آليّات الخطاب النقدي (الخطاب النقدي لدى الشّابي نموذجًا)»، ضمن كتابه: توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي (تونس: قرطاج 2000)، ص 53-95.

[421←]

يقول توفيق الزيدي: «إنّ إجراء مصطلح الغريب في السياق الذي أنتج فيه أبو تمّام شعره يقترن بشحنة إيجابيّة».
انظر: الزيدي، خطاب التفاعل: شعر أبي تمّام والنقد القديم، ص 87 وما بعدها.

[422←]
من ذلك حديث أدونيس عن «شعريّة الكشف عن فضاء الأعماق» في مجموعة «سوريال» لـ«أورخان ميسّر»، وحديثه عن «شعريّة الحضور» في قصائد مختارة لـ«يوسف الخال»، وحديثه عن «شعريّة التجريد» في شعر «صلاح ستيتيّة». انظر ذلك في: أدونيس، سياسة الشعر، وهذه العناوين فصول بعينها.

[423←]
يراجع موقف أدونيس من «الصنعة» في متصوّرها السلبي، في: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 72 خاصّة.

[424←]
انظر: جابر عصفور، غواية التراث، كتاب العربي؛ العدد 62 (الكويت: وزارة الإعلام، 2005)، ص 145-151.

[425←]
المصدر نفسه، ص 147.

[426←]
تفطّن بعض الدّارسين إلى دور «الأنا» في تشكيل المتصوّرات النقديّة ضمن الشعر المحدث. انظر مثلًا: حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمّام (تونس: دار الجنوب للنشر، 1997)، ص 99.

[427←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 117.

[428←]
انظر: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، فصل «التساؤل»، ص 37-67.

[429←]

عصفور، غواية التراث، ص 150.

[430←]
انظر: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 49.

[431←]
المصدر نفسه، ص 50.

[432←]
انظر: جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة (القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة، 2008)، ص 13.

[433←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 97.

[434←]
انظر: جابر عصفور، مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر (بيروت: دار الفارابي؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2003)، ص 37.

[435←]
انظر: المصدر نفسه، فصل «انحياز الرواية العربيّة»، ص 46-55.

[436←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 98.

[437←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 102.

[438←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 99.

[439←]
هيمنت هذه الثنائيّة على كتابات أدونيس، وتردد صداها في كتابات جابر عصفور «الثقافيّة» بالشّكل الذي تبدو فيه الأفكار تفصيلًا لآراء أدونيس. انظر خاصّة كتابه الأخير: جابر عصفور، نقد ثقافة التخلّف (القاهرة: دار الشروق، 2009-2010)، باب «ثقافة الاتباع»، ص 73-119.

[440←]
المصدر نفسه، ص 115.

[441←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 53.

[442←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج2، ص215.

[443←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص114.

[444←]
انظر: أدونيس، زمن الشعر، فصل «اللغة، الثقافة، الواقع». ص 128-140.

[445←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 102-103.

[446←]
عصفور، مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر، ص 47.

[447←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 47.

[448←]
المصدر نفسه، ص 50.

[449←]
المصدر نفسه، ص 61.

[450←]
جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995)، ص 9.

[451←]
المصدر نفسه، ص 9-10.

[452←]
انظر: المصدر نفسه، ص 156.

[453←]
المصدر نفسه، ص 158-160.

[454←]
المصدر نفسه، ص 94.

[455←]
المصدر نفسه، ص 93.

[456←]
المصدر نفسه، ص 172.

[457←]
المصدر نفسه، ص 172، 175، 183 و189 - 190.

[458←]
المصدر نفسه، ص 172.

[459←]
المصدر نفسه، ص 173.

[460←]
المصدر نفسه، ص 183-184.

[461←]
مصطفى الجوزو، نظريّات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) (بيروت: دار الطليعة، 1988)، ج 1، ص 251.

[462←]
المصدر نفسه، ص 243.

[463←]
المصدر نفسه، ص 249.

[464←]

عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 22 و93. ولمصطفى الجوزو اعتراض على وجود المصطلح عند الجاحظ، معتبرًا إياه من وضع الصاحب بن عباد الذي نقل قولًا للجاحظ بعبارته. انظر: الجوزو، المصدر نفسه، ج 1، ص 247.

[465←]
عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 23.

[466←]
المصدر نفسه، ص 157.

[467←]
انظر: المصدر نفسه، ص 208.

[468←]
عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 157

[469←]
المصدر نفسه، ص 24.

[470←]
المصدر نفسه، ص 23.

[471←]
المصدر نفسه، ص 25.

[472←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 196.

[473←]

وهذا واضح بشكل مباشر في ما توصّل إليه أدونيس من قراءته لكتاب الصولي أخبار أبي تمّام». انظر: المصدر نفسه، ج 2، ص 202-203، وما توصّل إليه من قراءته لكتاب الآمدي الموازنة بين الطائيين (ص 210-232)

[474←]

يهتم جابر عصفور بالمفهوم اللغوي لـ«العيار» و«المعايرة» ويقرن هذا المصطلح الأخير بـ«الموازنة» و«المكايلة»، انظر: عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 25. ويرادف أدونيس بين «الموازنة» و«المقارنة»، انظر: أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 208.

[475←]

عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب (تونس: الدار التونسيّة للنشر، 1991)، ص 363.

[476←]

عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 159.

[477←]

يعتبر حازم القرطاجنّي الشعر والخطابة الموضوعيْن الخصوصيين لـ«علم البلاغة» الذي يعتبره جابر عصفور مرادفًا لمصطلح «النقد الأدبي». انظر: المصدر نفسه، ص 157 و159.

[478←]

انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 210-217.

[479←]

انظر: عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص 58.

[480←]

انظر تعليق جابر عصفور على رأي حازم القرطاجني في هذا الموضوع: المصدر نفسه، ص 179.

[481←]
انظر: المصدر نفسه، فصل «قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتزّ»، ص 137-206.

[482←]
لأدونيس عشر كتب من «المختارات» واحد منها في ثلاثة أجزاء هو ديوان الشعر العربي، قدّم لستّة منها بمقدّمة مشتركة مع خالدة سعيد.

[483←]
انظر مثلًا تبرير أدونيس لمختاراته المسماة ديوان الشعر العربي، في: أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء (بيروت: دار الساقي، 2008)، ص 285.

[484←]
انظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة (تونس: قرطاج 2000)، ص 43.

[485←]
المصدر نفسه، ص 122.

[486←]
لمزيد التوسع، انظر: المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، سلسلة ديوان العرب؛ 1، ط 6 (بيروت: دار المعارف، [د. ت.])، ص 9، ومبروك المناعي، المفضليات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم (تونس: دار اليمامة للنشر والتوزيع، 1991)، ص 23 و26.

[487←]
قصائد بدر شاكر السياب، اختارها وقدّم لها أدونيس، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 1987)، ص 6-7.

[488←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج 3، الفصل الثاني، ص 75-138.

[489←]

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط 3 (بيروت: دار صادر، 1994)، مادة (ف ح ل)، ج 11، ص 516 (النسخة الإلكترونيّة).

[490←]

انظر: الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة، ص 111.

[491←]

المصدر نفسه، ص 107.

[492←]

المصدر نفسه، ص 112.

[493←]

محمّد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي (حلب: دار الشرق العربي، [د. ت.])، ص 271.

[494←]

إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (عمّان: دار الشروق، 1997) (الإصدار الثاني من الطبعة المزيدة والمنقحة)، ص 40.

[495←]

نقلًا عن: الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة، ص 110.

[496←]

يقول إحسان عبّاس: «يتجلّى لنا في هذا النصّ أنّ الفحولة صفة عزيزة تعني التفرّد»، انظر: عباس، المصدر نفسه، ص 40.

[497←]

يقول توفيق الزيدي: «إنّ «فحولة» بمعنى الجودة الفنيّة هي من المصطلحات المولّدة في عصرنا». انظر: الزيدي، المصدر نفسه، ص 111.

[498←]
مصطفى الجوزو، نظريّات الشعر عند العرب: نظريّات تأسيسيّة ومفاهيم ومصطلحات (بيروت: دار الطليعة، 2002)، ج 2.

[499←]
المصدر نفسه، وهذا الكتاب، وإن نشر قبل كتاب الجوزو، فإنّه متأخر في صدوره عن الفصل الأوّل الذي خصّصه الجوزو لمصطلح الفحولة وعنونه بـ«مفهوم الفحولة في الشعر العربي» ونشره، كما ذكر في مدخل الكتاب، سنة 1993، ضمن مجلّة الفكر العربي (بيروت)، السنة 4، العدد 72 (نيسان/أبريل – تموز/يوليو 1993).

[500←]
الجوزو، المصدر نفسه، ج 2، ص 13-14.

[501←]
المصدر نفسه، ص 14.

[502←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 17-41.

[503←]
المصدر نفسه، ص 105.

[504←]
المصدر نفسه، ص 105.

[505←]

المصدر نفسه، ص 108.

[506←]
تراجع تلك المقالات في: عصفور، غواية التراث.

[507←]
المصدر نفسه، فصل «النموذج الأصلي للشاعر»، خاصة ص 14-16.

[508←]
انظر في هذا: عصفور، نقد ثقافة التخلّف، ص 41-72. ولرأيه في هذا الكتاب صدى في كتابه الآخر نحو ثقافة مغايرة، ص 406-407.

[509←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 37.

[510←]
المصدر نفسه، ص 37. والمصطلحات مأخوذة من قول الأصمعي: «بل أوّلهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلّهم أخذوا من قوله، واتبعوا مذاهبه»، انظر: أبو سعيد عبد الملك الأصمعي، فحولة الشعراء، ص 16.

[511←]
يقول أدونيس: «وإذا عبّرنا عن ذلك بلغتنا ومصطلحاتنا الحديثة قلنا إنّ الشاعر العظيم في نظر الأصمعي، هو الذي يبتكر ما لا سابق لمثله، ويؤثّر في الذين يأتون بعده فيسيرون في الطريق التي فتحها». انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 37.

[512←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 38.

[513←]
المصدر نفسه، ص 40.

[514←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 53.

[515←]
الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة، ص 112.

[516←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 38.

[517←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 53.

[518←]
المصدر نفسه، ص 55.

[519←]
المصدر نفسه، ص 53.

[520←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 2، ص 40-41.

[521←]
يقول مصطفى الجوزو: «ثمّة شرط للفحولة هو اتّباع طريقة العرب القدماء في الشعر، وهي طريقة متوسطة بين البداوة المغرقة وشعر العقل». انظر: الجوزو، نظريّات الشعر عند العرب: نظريّات تأسيسيّة ومفاهيم ومصطلحات، ج 2، ص 24.

[522←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 55.

[523←]
المصدر نفسه، ص 53.

[524←]
جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 7.

[525←]
المصدر نفسه، ص 7.

[526←]
المصدر نفسه، ص 199.

[527←]
انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 2، ص 25.

[528←]
المصدر نفسه، ج 2، ص 25.

[529←]
انظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص 440.

[530←]

الجرجاني، التعريفات، ص 139.

[531←]
نعتمد في هذا الجرد على طبعة المركز الثقافي العربي.

[532←]
يبدو من خلال تمهيد بعض المقالات التي سنذكرها لاحقًا أنّ الدّارس نشر سلسلة من المقالات حول هذا الموضوع، لكنّنا، للأسف، لم نقع إلّا على المقالين اللاحقيْن.

[533←]
جابر عصفور، «المحاكاة والتصوير،» العربي (الكويت)، العدد 505 (كانون الأول/ديسمبر 2000)، ص76-83.

[534←]
جابر عصفور، « الصورة الشعريّة... ذاكرة أم مخيّلة؟،» العربي، العدد 537 (آب/أغسطس 2003)، ص74-79.

[535←]
جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1991)، ص 207-235.

[536←]
المصدر نفسه، ص 236-296.

[537←]
جابر عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري»،» الفكر (تونس)، العدد 2 (تشرين الثاني/نوفمبر 1984).

[538←]
عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 255 - 256، 259 و281.

[539←]
المصدر نفسه، ص 124.

[540←]
المصدر نفسه، ص 145، 149، 150، 152، 156 و159.

[541←]
المصدر نفسه، ص 151 و156.

[542←]
المصدر نفسه، ص 156 و273 - 274.

[543←]
تفطنت فوزية العلوي إلى هذه الملاحظة. انظر: فوزية العلوي، «قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور،» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، سوسة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2008-2009)، ص 77.

[544←]
انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171.

[545←]
كتب جيرار جينات، في ذلك، مقاله المشهور «البلاغة المنحسرة». انظر: Gérard Genette, «La Rhétorique restreinte,» dans: Gérard Genette, Figures III (Tunis: Centre d'Etudes et de Recherches Economiques et Sociales (Cérès), 1996), pp. 25-55.

[546←]
Jean Molino, F. Soublin et J. Tamine, «Problèmes de la Métaphore,» Langages, no. 54 (juin 1979), numéro spécial sous titre «la Métaphore», p. 6, où les auteurs disent: «ce que nous venons de définir, c'est un aspect de la métaphore qui, comme tous les

concepts théoriques ou, plus exactement, semi-théoriques, correspond à une réalité floue, aux limites imprécises. Selon la tradition culturelle, l’époque, le théoricien, la métaphore va changer partiellement de limites, de formes et de sens».

[547←]
هناك فرضية ترى أن «الاستعارة» هي النوع البلاغي المهيمن في عصرنا. ويساير جابر عصفور هذه الفرضية قائلًا: «و يبدو أن على المرء – إزاء مثل هذا التصور [تفضيل القدامى للتشبيه على الاستعارة]- أن يتقبل الفرضية المعاصرة التي تربط بين الإلحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة، وتفضيله على ما سواه، وبين النظرية الشاملة السائدة في كل عصر من العصور الأدبية». انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 199.

[548←]
المصدر نفسه، ص 171-172.

[549←]
المصدر نفسه، ص 191.

[550←]
المصدر نفسه، ص 192.

[551←]
المصدر نفسه، ص 195.

[552←]
Warren Shibles, Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban’s Theories (The Hague; Paris: Mouton, 1971).

[553←]
تراجع في ذلك تعليقات جابر عصفور من قبيل «نظرة جامدة عقيم» أو «نظرتهم إلى المجاز [...] تحوّله إلى فقر مدقع». انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 135، أو «ما نقوله اليوم عن الغموض الشعري وضرورة تقديره واحترامه، [...] هو في تقدير النظرة الاعتزاليّة من قبيل الحمق

والهذيان» (ص 140)، وغير ذلك كثير، منه ما خصّ به اللغويين والمتكلّمين (ص 112-113، 120 و136-144)، ومنه ما خصّ به الفلاسفة (ص 151 و164)، ومنه ما خصّ به النقاد والبلاغيين (ص 176، 183-184، 192، 212 و214).

[554←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 93.

[555←]
أدونيس، الشعرية العربية، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 2000)، ص 86.

[556←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (بيروت: دار الآداب، 2002)، ص 14.

[557←]
يجمع أدونيس بعض هذه الأسماء في قوله: «لا أظنّ أنّ أحدا يمكن أن يقول إنّ رنيه شار، مثلًا، أو سان جان بيرس، أو ميشو، أو جوف، أو بونج، أو بريتون، أو بونفوا، أو دوبوشيه، أكثر حداثة من هيراقليطس أو نيتشه أو هولدرلين أو غوته أو رامبو أو بودلير أو مالارميه أو ليتريامون إلّا بالمعنى الزمني». انظر: أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 93.

[558←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 86-87.

[559←]
انظر: أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 28-29 و112-113.

[560←]
المصدر نفسه، ص 28.

[561←]
يصرّح أدونيس بأنّ أنسي الحاج «كان أوّل من كتب قصيدة النثر استنادًا إلى مقاييسها الفرنسيّة واقتداء بأهمّ كتّابها كرامبو وميشو وآرتو وبريتون. لذلك عدّه في إحدى رسائله إلى يوسف الخال «الأنقى» بين مجموع مجلّة شعر. انظر: أدونيس: زمن الشعر، ط 5 (بيروت: دار الفكر، 1996)، ص 240، وموسيقى الحوت الأزرق، ص 122.

ولا يبدو لنا أنّ تملّك أنسي الحاج للفرنسيّة واطّلاعه على أعمال شعراء قصيدة النثر وأعمال النقّاد الفرنسيين حول هذا النمط الشعري، لم يؤثّر من قريب أو بعيد في تصوّر أدونيس، الذي لم يكن «قارئًا متابعًا» لمختلف أشكال الأدب الفرنسي، لقصيدة النثر.

[562←]
نعتمد النسخة الصادرة عن:

Suzanne Bernard, Le Poème en prose d Baudelaire Jusqu'à nos Jours (Paris: Librairie Nizet, 1978).

والمعلوم أنّ الكتاب ظهر في طبعته الفرنسيّة الأولى سنة 1958.

[563←]
ما ورد بين مزدوجتين عبارات لأدونيس. انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 122.

[564←]
مجلّة شعر، العدد 14 (ربيع 1960).

[565←]
يقول عبد العزيز موافي «مؤرّخًا» للمصطلح: «يقترن مصطلح «قصيدة النثر» في أذهان قراء اليوم باسم بودلير على الفور». ثمّ يقول: «إنّ مصطلح قصيدة النثر موجود في اللغة الفرنسيّة منذ القرن السّابع عشر، وإن كان استخدامه في ذلك العصر نادرًا، ومخصّصًا للروايات البطوليّة والمتحذلقة». انظر: عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2006)، ص 116-117.

[566←]

Bernard, Le Poème en prose d Baudelaire Jusqu'à nos Jours, pp. 41-73.

[567←]

انظر: جابر عصفور، «لا يزال أدونيس كاهنًا للحداثة،» دبي الثقافيّة، السنة 8، العدد 83 (نيسان/أبريل 2012)، ص 16-19.

[568←]
جابر عصفور، «ت. إس. إليوت وراء تأسيس النزعات الحداثيّة عربيًّا،» دبي الثقافيّة، السنة 8، العدد 82 (آذار/ مارس 2012)، ص 108-110.

[569←]
المصدر نفسه، ص 108-109، التمهيد في الصفحة الأولى والعمود الأوّل من الصفحة الثانية.

[570←]
المصدر نفسه، ص 110، نهاية العمود الثّاني.

[571←]
جابر عصفور، «في رحاب الواقعيّة،» العربي (الكويت)، العدد 589 (كانون الأول/ديسمبر 2007)، ص92-97.

[572←]
جابر عصفور، «الاستمرار في الواقعيّة،» العربي (الكويت)، العدد 590 (كانون الثاني/يناير 2008)، ص 74-79.

[573←]
جابر عصفور، «رمزيّة المرآة،» العربي، العدد 587 (2007)، ص 74-78.

[574←]
جابر عصفور، «أثر الفراشة،» العربي، العدد 603 (2008)، ص 76-81.

[575←]

انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، 4 ج، ط 8 (بيروت: دار الساقي، 2002)، ج 4، «جبران خليل جبران أو الحداثة/الرؤيا»، ص 143 -191.

[576←]
الحاضر وبدايات التحوّل،» في: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط 4 (بيروت: دار العودة، 1983)، ص 77 - 97.

[577←]
مقال نشر تباعًا بمجلّة الفكر التونسيّة في الأعداد التالية: عدد خاصّ بخمسينيّة الشابي، العدد 2 (تشرين الثاني/نوفمبر 1984)، ص 197-217؛ العدد 3 (كانون الأول/ديسمبر 1984)، ص 99-109، والعدد 4 (كانون الثاني/يناير 1985)، ص 77-90.

[578←]
جابر عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008)، ص 19-84. ولتبيّن علاقة المقال بالطابع الرومنطيقي لديوان نازك (عاشقة الليل) انظر ص 29.

[579←]
جابر عصفور، «رومانسية الرواية التاريخية،» العربي، العدد 489 (آب/أغسطس 1999)، ص 78 - 83.

[580←]
تراجع العبارات الواردة سلفًا والمتضمّنة مصطلح «الرومانتيكيّة» أو أحد مشتقاته في: جابر عصفور، نظريات معاصرة (دمشق: دار المدى، 1998)، قسم «نظريّة التعبير،» ص 21-79، وتراجع خاصة ص 23 - 24، 30 -31 و67. أمّا ما يتعلّق بالعبارات المتضمّنة مصطلح «الرومانسيّة» أو أحد مشتقاته، انظر في: جابر عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري»،» الفكر (تونس)، العدد 2 (تشرين الثاني/نوفمبر 1984)، ص 207. والملاحظ أنّ جابر عصفور يميل إلى استعمال مصطلح الشّابي «المدرسة الحديثة» في مقابل مصطلح «المدرسة القديمة». ويبدو أنّ المصطلح الأوّل عامّ يُراد التعبير به عن «الموجة المضادّة» (بكلّ ما تمثّله من تيّارات أدبيّة ونقديّة) لفكر الإحيائيين والكلاسيكيين، على السواء، وأدبهم. كما يلاحظ أنّه يصف الشّابي بقوله «شاعر وجداني» (لا رومنطيقي/أو رومانسي) (ص 198).

[581←]
حول كلّ ما تقدّم، انظر:

J. A. Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory (London: Penguin Books, 1999), p. 768,

[582←]
يراجع ما تقدّم عن المصطلحات في الفرنسيّة المعاصرة ضمن:

Larousse/VUEF, 2001), p. 1383. Dictionnaire encyclopédique (Paris:

[583←]
لا تعرّف «الرومنطيقيّة» و/ أو «الرومانسيّة»، في المعاجم العربيّة المعاصرة، إلّا انطلاقًا من استعمالها المصطلحيّ المختصّ. وما نقترحه هنا هو تبصّر في الاستعمالات غير المختصّة. فلا نعتقد مثلًا، أنّ جابر عصفور ينسب روايات نجيب محفوظ التاريخيّة إلى «الحركة الرومنطيقيّة الروائيّة العربيّة» عندما يتقصى بعض الخصائص الرومانسيّة فيها. انظر: عصفور، «رومانسية الرواية التاريخية».

[584←]
حول دلالات المصطلحين الفرنسيين، انظر:

Joëlle Gaidès-Tamme et Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, coll. «Cursus» (Paris: Armand Colin, 1993), p. 271.

[585←]
Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory, p. 767.

[586←]
Ibid., p. 767.

[587←]
Ibid., p. 767.

[588←]
Ibid., p. 768.

[589←]

Ibid., p. 768.

[590←]

Ibid., p. 768.

[591←]

Gaidès-Tamme et Hubert, Ibid., p. 271.

[592←]

باربرا باومان وبريجيتا أوبرله، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف؛ مراجعة عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة؛ 278 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002)، ص 199.

[593←]

المصدر نفسه، ص 201.

[594←]

Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory, p. 769.

[595←]

باومان وأوبرله، المصدر نفسه، ص 203.

[596←]

المصدر نفسه، ص 206.

[597←]

لا ينصّ أدونيس، في هذا القول، على مصطلح «الرومنطيقيّة» تنصيصًا صريحًا. بل ينصّ، في مقدمة للشعر العربي، ص 77، على عبارة «صورة تكتنز بدفعة ثوريّة تجدديّة»، في إطار تصنيفه صور «الشعر العربي طيلة النصف الأوّل» من القرن العشرين إلى ثلاث صور. والدّليل على أنّه يقصد بهذا الاتجاه فرعًا من الرومنطيقيّة العربيّة هو حصره في شخص «جبران خليل جبران» الذي نسبه أدونيس، في الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 146، إلى الرومنطيقية.

[598←]

تطفح كتابات أدونيس حول جبران بتمييزه عن الأدباء العرب الحداثيين من حيث الرؤية الشعريّة المبتكرة. يراجع ذلك في فصل «الحاضر وبدايات التحوّل» من كتاب مقدّمة للشعر العربي.

[599←]

أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 79.

[600←]

عن: باومان وأوبرله، عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد، ص 197.

[601←]

انظر: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 81-82 و84.

[602←]

المصدر نفسه، ص 84، وأدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 147-148 بخاصّة.

[603←]

أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ج 4، ص 160.

[604←]

المصدر نفسه، ص 179.

[605←]
المصدر نفسه، ص 190.

[606←]
عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري»،» ص 208-209.

[607←]
Gaidès-Tamme et Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, p. 272.

[608←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 87.

[609←]
المصدر نفسه، ص 89.

[610←]
نظفر بخصائص متصوّر «اللغة الشعريّة»، هنا، في: المصدر نفسه، ص 86-87.

[611←]
عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري»،» ص 208.

[612←]
المصدر نفسه، ص 88.

[613←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 86-88.

[614←]
عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشابّي من «الخيال الشعري»،» ص 208.

[615←]
انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 89.

[616←]
المصدر نفسه، ص 91-96.

[617←]
أدونيس، كلام البدايات (بيروت: دار الآداب، 1989)، ص 94.

[618←]
المصدر نفسه، ص 95 - 96.

[619←]
يقيم أدونيس مقارنة بين «رومنطيقية الشنفرى» و«الرومنطيقيّة الحديثة» وخصوصًا «في شكلها الألماني النموذجي»، فيقول: «لا بدّ من أن نلاحظ هنا الفرق بين رومنطيقيّة الشنفرى والرومنطيقيّة الحديثة، خصوصًا في شكلها الألماني النموذجي. ففي هذه كثير من تمجيد الروح الألمانية [...] أمّا رومنطيقيّة الشنفرى فتمجيد للإنسان، خارج كلّ نظام، تمجيد للحريّة التي تشارف الفوضى، تمجيد للقوى الحيّة المتمثّلة في براءة الطبيعة». كما يقول: «ثمّ إنّ الرومنطيقيّة الحديثة متحالفة إجمالًا مع السائد، على العكس من رومنطيقيّة الشنفرى، التي كانت قطيعة مع السائد». انظر: المصدر نفسه، ص 95.

[620←]
المصدر نفسه، ص 87-96.

[621←]
المصدر نفسه، ص 94.

[622←]
المصدر نفسه، ص 94، الهامش الرقم (1).

[623←]
المصدر نفسه، ص 92.

[624←]
المصدر نفسه، ص 92-94.

[625←]
Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory, p. 882; Gaidès-Tamme et Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, p. 298, and Ariane Guieu, Le Surréalisme (Rosny Cedex: Bréal éd., 2002), pp. 18 et 27.

[626←]
Cuddon, Ibid., p. 882, and Gaidès-Tamme et Hubert, Ibid., p. 298.

[627←]
عبّر علمان من أعلام هذه الحركة، وهما الشّاعران أراغون (Aragon) وسوبو (Soupault)، صراحة عن ثورتهما على الشّائع من الأعمال الإبداعيّة وعلى التعريف الشّائع للفنّ وعلى ضجرهما من العالم الذي يعيشان فيه، فنعتا كلّ ذلك بأنّه «لا شيء»، انظر: Guieu, Ibid., pp. 17-18.

[628←]
Guieu, Ibid., p. 104.

[629←]
السورياليّة» في اللغة الفرنسيّة اسم مذكّر، وقد راعينا في التعريب خصوصيّة اللغة العربيّة.

[630←]

ورد كلام بريتون في: Jean-Louis Joubert, La Poésie (Tunis: Cérès éd., 1997), p. 69.

وهذا التعريف يشحن المصطلح بمفهوم لم يذهب إليه الشاعر أبولينير (Apollinaire) أوّل من استعمل مصطلح «سورياليّة» صفةً، في شبه عنوانٍ لفظُه «دراما سورياليّة» (Drame surréaliste) ضمن كتابه Mamelles de Tirésias، كما تشير إلى ذلك الدّارسة أريان غيو في كتابها السورياليّة، وفي تمهيد الكتاب ذاته، كما تشير إلى ذلك الكاتبتان غارد تامين وهوبار في قاموس النقد الأدبي. انظر:

Guieu, Le Surréalisme, p. 19, et Gaidès-Tamme et Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, p. 299.

[631←]

أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ط 3 (بيروت: دار السّاقي، 2006)، ص 257.

[632←]

Guieu, Ibid., p. 13.

[633←]

كتبت، بالفرنسيّة، دراسات كثيرة حول تجلّيات هذه «العلل الخفيّة» في كتابات أعلام سورياليين، أو أعلام استند إليهم السورياليّون، وحول دورها في العمليّة الإبداعيّة: من ذلك ما كتبه جان بيار رشار حول رحلة نرفال في الشرق الروحاني لاكتشاف أسرار الذات، في رحلة موازية. وما كتبه حول قدرة التخييل وتشكيل اللغة الشعريّة على تجاوز التنافر بين بودلير والأشياء الخارجيّة وتحقيق السعادة والتوازن النفسي. إضافة إلى ما كتبه حول تمزّق فرلين بين الوعي واللاوعي. وما كتبه حول الانخطاف عند رامبو. انظر كتابه:

Jean-Pierre Richard, Poésie et profondeur (Paris: Ed. du Seuil, 1955).

ومنه أيضًا ما كتبه موريس بلانشو حول متصوّر «عزلة الفنّان» (La Solitude de l’artiste) المميتة والفضاءات الأدبيّة التي يرتادها أثناء تجربة الكتابة تحقيقًا للوجود وللتواصل مع الآخر. انظر كتابه:

Maurice Blanchot, L’éspace littéraire (Paris: Ed. Gallimard, 1955).

ومن ذلك أيضًا، ما كتبه غاستون باشلار حول دور «أحلام اليقظة وعلاقتها بالماء» في إخصاب الخيال الأدبي، من منظور تحليل نفسي. انظر كتابه: غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة، ترجمة علي نجيب إبراهيم؛ تقديم أدونيس (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007).

[634←]

مثّل الجنون موضوعًا في الأدب الرومنطيقي العربي، ولكنّه لم يمثّل آليّة إبداعيّة. واهتمام أدونيس بالجنون اقتضته دراسة كتاب المجنون لجبران. وهو اهتمام بالموضوع أكثر ممّا هو اهتمام بالآليّة، وإن تخلّلته إشارات حول

دور الجنون في الكشف عن باطن المجنون. انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 143-191. كما اهتمّ أدونيس بموضوع «الجنون» في مسرح جورج شحادة. انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 192.

[635←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 86. وأسنده إلى الكاتبيْن بيهار وكاراسّو في كتابهما السورياليّة:

Henri Béhar et Michel Carassou, Le Surréalisme par les textes, coll. «Dictionnaires et synthèses» (Paris: Classiques Garnier, 2014), p. 162.

ووجدناه بلفظ قريب من هذا، دون إحالة، ضمن:

Guieu, Le Surréalisme, p. 72.

[636←]
يقول ابن فارس: «الراء والواو والدّال معظَمُ بابِه [يدلُّ] على مجيءٍ وذهابٍ من انطلاق في جهةٍ واحدةٍ [...] والرَّوْدُ: فعلُ الرّائِدِ. يقال بعثنا رائِدًا يرودُ الكلأَ، أيْ ينظُرُ ويطلُب». انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999)، ج 1، ص 496. والرائدُ، في المنجد في اللغة والأعلام: «الرسولُ الذي يرسِلُهُ القومُ لينظُرَ لهم مكانًا ينزلونَ فيه»، ص 286.

[637←]

Guieu, Ibid., pp. 107 et 110.

[638←]
انظر: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 15 و70-72.

[639←]
انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 50 - 51 و53.

[640←]

Guieu, Le Surréalisme, pp. 35-36.

[641←]

Blanchot, L’éspace littéraire, p. 215.

[642←]

Ibid., p. 217.

[643←]

أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 87.

[644←]

حول مفهوم الموت عند ريلكه ومالارميه، انظر:

Blanchot, Ibid., chap. 4, pp. 99-211.

[645←]

انظر ذلك في: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 273.

[646←]

المصدر نفسه، ص 89.

[647←]

يراجع ما قاله باشلار في: باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة، ص 18.

[648←]

انظر: المصدر نفسه، ص 16.

[649←]

انظر: المصدر نفسه، مقدّمة أدونيس، ص 9.

[650←]
انظر مقدّمة أدونيس لهذه المجموعة، وقد أعاد نشرها ضمن سياسة الشعر وعنونها بـ «شعريّة الكشف عن فضاء الأعماق»، انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1996)، ص 117- 123.

[651←]

Guieu, Le Surréalisme, pp. 32-38.

[652←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 132.

[653←]
المصدر نفسه، ص 131.

[654←]

Blanchot, L’éspace littéraire, p. 234.

[655←]

Guieu, Le Surréalisme, p. 32.

[656←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 135.

[657←]

Blanchot, L’éspace littéraire, p. 236.

[658←]
لقد فعّل السورياليّون الشعار الذي رفعه لوتريامون: «على الشعر أن يكتبه الجميع لا أن يكتبه شخص واحد»

(La Poésie doit être Faite par tous. Non par un).

[659←]

Joubert, La Poésie, pp. 75-76.

[660←]

Blanchot, Ibid., p. 236.

[661←]

Joubert, Ibid., p. 71.

[662←]

c'est le titre d'un recueil poétique de René Char (1934) qui souligne le caractère impersonnel de la poésie automatique, cf.: Ibid., p. 71.

[663←]

Blanchot, Ibid., p. 238.

[664←]

Ibid., p. 238.

[665←]

Ibid., p. 238.

[666←]

Joubert, Ibid., p. 76, et Guieu, Le Surréalisme, p. 34.

[667←]

نقلًا عن: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 128.

[668←]

المصدر نفسه، ص 129.

[669←]

Joubert, Ibid., p. 76.

[670←]

أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 134-135.

[671←]

Joubert, Ibid., p. 67.

[672←]

قول لـ «ميشال كارّوج» ورد ضمن: أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 281.

[673←]

المصدر نفسه، ص 132.

[674←]

Joubert, Ibid., pp. 82-84.

[675←]

Ibid., p. 82.

[676←]

في بعض كتابات أدونيس ما يشير إلى تقنيات إنتاج سورياليّة أخرى مثل «كتابة المصادفة» عن طريق قصّ كلمات وإعادة تشكيلها عشوائيًّا في جمل جديدة. انظر: أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ العدد 40 (دبي: كتاب دبي الثقافيّة، 2010)، ص 129. ورغم وجود مثل هذه الإشارات، فإنّنا لا يمكن اعتبارها آلية أساسيّة من آليات الإنتاج الشعري عند أدونيس، لأنّها إشارات نادرة في خطابه.

[677←]

Joubert, La Poésie, p. 71.

[678←]

انظر في هذا الصدد، ما قاله مؤلفو كتاب عن الاتجاه النقدي لمجلّة شعر، عمومًا: عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ط 2 (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثّقافي العربي، 1996)، ولأدونيس، خصوصًا، ص 69.

[679←]

انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 1، ص 51.

[680←]

المصدر نفسه، ج 4، ص 225.

[681←]

(Paris: Ed. Seuil, 1990), p. 14. Groupe μ, Rhétorique de la poésie

[682←]

المصطلحات الإنكليزيّة هي:

poetic contests, poetic contractions, poetic diction, poetic justice, poetic licence, poetic prose

ويقابلها في العربيّة: المنافرات الشعريّة، الحذف في الشعر (وهو من الجوازات)، القول الشعري، العدالة الشعريّة، الجواز الشعري (ما يجوز للشاعر في الضرورة)، النثر الفنّي.

والمصطلح الألماني هو: poetischer Realismus، ويقابله في العربيّة: الواقعيّة الشّعريّة.

انظر:

Cuddon, Dictionnary of Literary Terms and Literary Theory, pp. 679-682.

[683←]

انظر:

Gaidès-Tamme et Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, p. 224.

[684←]

انظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1994)، ص 90-92.

[685←]

Gaidès-Tamme et Hubert, Ibid., p. 224, et Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Seuil, 1995), p. 193.

[686←]

(Tunis: Centre d'Etudes et de Recherches Economiques et Gérard Genette, Figures III Sociales (Cérès), 1996), p. 8, et Ducrot et Schaffer, Ibid., p. 195.

[687←]

Groupe µ, Rhétorique de la poésie, p. 13.

[688←]

ليس المقصود بـ«الخطاب الإبداعي» كلّ ما هو مكتوب دون الشفوي. بل مثّلت الشفويّة منطلق تعريف «الأدب» عند الشكلانيين الروس وبخاصّة عند ج. موكاروفسكي (J. Mukarovsky). إذ يعرّفه بأنّه شكل من التواصل الشفوي المخصوص تهيمن عليه الوظيفة الجماليّة. انظر:

Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 197.

[689←]

انظر:

Ducrot et Schaeffer, Ibid., p. 193.

[690←]

لا يرى جاكبسون فصلًا بين أسئلة «الأدبيّة» وأسئلة اللسانيّات عامّة. انظر:

Groupe μ, Ibid., p. 12.

وحول «الشعريّة اللسانيّة ذات المنحى العلمي»، انظر: رومان جاكبسون، «نحو علم للفنّ الشعري،» في: نظريّة المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيّين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيّة؛ الرباط: الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، 1982)، ص 25-29، وإضافة إلى مقدّمة تودوروف للكتاب، ص 15-22.

[691←]

Richard Conte, «La Poiétique de Paul Valery,» papier présente à: Poïétique et culture: Actes du IIème Colloque international de poïétique, organisé par la Société internationale de poïétique et le Groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de Beit al Hikma du 1 au 5 mai 1991 à Carthage (Tunisie); [sous la dir. de Rachida Boubaker-Tikri] (Sfax (Tunisie): Biruni; Paris: Arcantère, 1994), pp. 23-24.

وفي مقابل تمييز الفرنسيّين اللفظيْن المتجانسيْن للفصل بين متصوّريْن متباعديْن لم يميّز العرب بينهما رغم توفّر مصطلحيْن يستعملان، إجرائيًّا، استعمالًا مترادفًا هما: «الإنشائيّة» و«الشعريّة». ونلمس صدى هذا الإشكال في كتابين لعبد السلام المسدّي هما: الأسلوبيّة والأسلوب والمصطلح النقدي. إذ يعرّف «الشعريّة» في الأسلوبيّة والأسلوب بقوله: «يُترجم بها بعضهم لفظة (Poétique) على أنّ هذه الترجمة قد تحدّ من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبيّة ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول «بويطيقا». والسبب في ذلك أنّ اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنّما هي شاملة للظاهرة الأدبيّة عمومًا، ولعلّ أوفق ترجمة لها أن نقول «الإنشائيّة» إذ الدلالة الأصليّة هي الخلق والإنشاء» انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط 3 (تونس: الدار العربية للكتاب، 1988)، ص 171.

ويقول في المصطلح النقدي: «فممّا أفضى بالنقد العربي الحديث إلى أن يزاوج مصطلح الإنشائيّة بمصطلح مشتق من مادّة (ش ع ر) هو التعويل على أنّ هذا الجذر اللغوي يغطّي سماء الدلالة من حيث هي السّبب ومن حيث هي النتيجة: نعني أنّ الكلام الموزون المقفّى هو في آن ثمرة للإحساس وحافز من حوافز انبثاقه بعد أن يكون». انظر: المسدي، المصطلح النقدي، ص 90.

[692←]

Tzvetan Todorov, La Notion de littérature et autres essais (Paris: Ed. du Seuil, 1987) (les essais qui le présent recueil ont été publiés précédement dans «Les Genres du discours» et dans «Poétique de la prose» le texte en a été revu et les notes allégées).

[693←]

انظر الترجمة العربيّة لهذا المؤلَّف: تزفيطان طودوروف، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال، 1987).

[694←]

نبّه حمّادي صمّود إلى مجهودات تودوروف في بلورة مفهوم «الشعريّة» (التي عرّبها بـ«الإنشائيّة»). انظر: حمادي صمود، «معجم لمصطلحات النقد الحديث»، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد 15 (1977)، قسم أوّل، ص 134-135.

[695←]

اصطدمت التعريفات المقترحة لـ«الأدب»، كمفهوم كلّي، بإشكاليّات عدّة منها أنّ لكلّ نموذج يوصف عادة بأنّه أدبيّ صلةً غير أدبيّة قريبة منه. إضافة إلى أنّ بعض الخصوصيّات الأدبيّة تقوم أيضًا خارج الأدب. لذلك يرى تودوروف أنّ الاتجاه نحو فروع الأدب وتحديد أدبيّتها أوفق من الاتجاه إلى الأدب في كلّيّته. انظر:

Todorov, La Notion de littérature et autres essais, pp. 22-25.

[696←]

Ibid., p. 12.

[697←]

Ibid., p. 12.

[698←]

Ibid., p. 13.

[699←]

Ibid., p. 14.

[700←]

عبّر عن ذلك في كتابه: محاولة في اجتماع كلّ الفنون والعلوم تحت مفهوم الكمال الذاتي

(Essai de réunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d'accomplissement en soi)

الصادر سنة 1785، وهذا الكتاب ردّ على كتاب لابّي باتو (l'abbé Batteux) المعنون بـ المبدأ الموحّد للفنون الجميلة الصادر سنة 1746. والكتاب الأخير يحصر «الجمال» في «محاكاة الطبيعة الجميلة». انظر:

Ibid., pp. 14-15.

[701←]

القول لموريتز أورده تودوروف، في: Ibid., p. 15.

[702←]

Ibid., p. 14.

[703←]

طودوروف، الشعريّة، ص 27.

[704←]

المصدر نفسه، ص 23.

[705←]

Todorov, Ibid., p. 16.

[706←]

Groupe μ, Rhétorique de la poésie.

[707←]

Ibid., p. 8.

يحيل أعضاء الفريق على متصوّر «السيميائيّة الأدبيّة» عند تودوروف الذي لا يعني عنده سوى «البلاغة». انظر:

Ibid., p. 8, footnote 3.

[708←]

Ibid., p. 9.

[709←]

يتجاوز متصوّرً «البلاغة العامّة» اللغويَّ إلى السيميائي والأدبي إلى التواصلي. وتتجاوز الظاهرة البلاغيّة، كوحدة لغويّة مستقلّة أو منتزعة من سياقها، إلى المتكلّم والسّامع والسّياق، وهي مكوّنات ما يسمّيه أعضاء هذا الفريق «النصّ البلاغي في كلّيته»

(texte rhétorique dans son ensemble).

[710←]

Ibid., p. 15.

[711←]

Ibid., p. 14.

[712←]

يقول أعضاء الفريق: «تقاس القيمة [في غير معناها القيمي]، في نظرتنا التي تعقد صلة عضويّة بين الطابع البلاغي والأدبيّة، بحجم الظواهر الموظّفة في الأثر». انظر:

Ibid., p. 19.

[713←]

Ibid., p. 18.

[714←]
Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 178.

[715←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 5-28.

[716←]
جابر عصفور، نظريّات معاصرة (دمشق؛ بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 1998)، ص 191-264.

[717←]
حول مصطلح «الشفويّة الشعريّة الجاهليّة»، انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 5 و13. وحول مصطلح «الشعريّة الشفويّة الجاهليّة» انظر (ص 41-42 و51).

[718←]
المصدر نفسه، ص 42. والأمثلة على ذلك، في كتاب الشعريّة العربيّة وفي سياسة الشعر، كثيرة منها «شعريّة الحداثة العربيّة» (ص 95) «شعريّة الحضور» و«شعريّة القراءة» و«شعريّة الهويّة» و«شعريّة التجريد»... وغيرها. وكلّها فصول بعينها في سياسة الشعر.

[719←]
عوّل جابر عصفور على ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة لهذا الكتاب دون أن يذكر ذلك. ومقارنة بسيطة بين ما كتبه في فصل «عن الشعريّة» وبين «تعريف الشعريّة» و«آفاق» من كتاب تودوروف، تكشف عن ذلك التأثّر.

[720←]
لاحظنا تجاوبًا تعبيريًا بين ما كتبه جابر عصفور ص 224-225 في نظريّات معاصرة حول «الشعريّة والتاريخ الأدبي»، وهي من النقاط التي أثارها تودوروف في كتابه الشعريّة، وما كتبه عبد السلام المسدّي في كتابه قضيّة البنيويّة: دراسة ونماذج (تونس: دار أميّة، 1991)، ص 28-29.

[721←]
عصفور، نظريّات معاصرة، ص 219.

[722←]
المصدر نفسه، ص 220.

[723←]
المصدر نفسه، ص 222.

[724←]
من السمات الإضافيّة ما أسماه النّاقد «الطابع التحرّري التحريري للشعريّة» (المصدر نفسه، ص 230) وهذه السّمة استفادها من مطالعاته لما كتبه أنصار الشعريّة في الولايات المتحدة من أمثال روبرت شوللز. أمّا ما يتعلّق بالسمات الاعتراضيّة على ما كتبه أنصار الشعريّة البنيويّة العرب، ما أورده حول «علاقة الشعريّة بالبنية» (ص 30).

[725←]
انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 14.

[726←]
المصدر نفسه، ص 14.

[727←]
المصدر نفسه، ص 15.

[728←]
المصدر نفسه، ص 24-25.

[729←]

المصدر نفسه، ص 25.

[730←]
المصدر نفسه، ص 50.

[731←]
المصدر نفسه، ص 24.

[732←]
المصدر نفسه، ص 12.

[733←]
المصدر نفسه، ص 20. ولاحظ التطابق بين عبارة أدونيس وعبارة «نوفاليس» (Novalis) التي ذكرها تودوروف في مقال «مفهوم الأدب»، ص 15، تأكيدًا لاستقلاليّة الخطاب الأدبي عن المرجع. وتوضيحًا لذلك يفصل أدونيس بين «الشعر» و«الحدث» (ص 18-21).

[734←]
المصدر نفسه، ص 18.

[735←]
نستعمل المصطلح كما ذكره جابر عصفور في: نظريّات معاصرة، ص 89. ويبدو أنّه صياغة للتمييز بين «البنيويّة التوليديّة» وما يصطلح عليه «البنيويّة الشكلانيّة».

[736←]
ورد في كتاب الرواية لجورج لوكاتش، قول أنغلز: «نستطيع أن نقصد بكلمة باثوس القوى العامّة التي لا تظهر لذاتها فقط، في تفرّدها، بل التي لا تزال نابضة بالحياة أيضًا في القلب الانساني وتهزّ الروح الإنسانيّة حتّى في أعمق أعماقها»، ويردف لوكاتش:» هذا الباثوس ليس مماثلًا للعاطفة فحسب، بل إنّه يفصح عن نفسه في نطاق العاطفة، ولكنّه في ذات الوقت قوّة للروح، منطقيّة في ذاتها، ومضمون جوهري لكلّ ما هو عقلاني، وقد كان في العصور القديمة يستند إلى الارتباط المباشر ما بين الخصوصي والعمومي، ويستند في ذات الوقت إلى

الوحدة المباشرة ما بين العام والخاصّ». انظر: جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش (الجزائر: الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، [د. ت.])، ص 36-37.

[737←]
انظر: المصدر نفسه، ص 35.

[738←]
انظر: المصدر نفسه، ص 26-28.

[739←]
انظر: بيير باربريس، «النقد الاجتماعي،» في: مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة؛ 221 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997)، ص 165.

[740←]
تيري إيغلتون، «الماركسيّة والنقد الأدبي،» ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول مصريّة، عنوان العدد «الأدب والإيديولوجيا» (1985)، ص 22.

[741←]
انظر: لوكاتش، الرواية، ص 18-19.

[742←]
عصفور، نظريّات معاصرة، ص 83.

[743←]
انظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبيّة، ط 2 (تونس، سيراس للنشر، 1985)، ص 61.

[744←]

انظر: محمّد الباردي، في نظريّة الرواية (تونس: سراس للنشر، 1996)، ص 39 وما بعدها.

[745←]
انظر: عصفور، نظريّات معاصرة، ص 86.

[746←]
بيير- مارك دو بيازي، «النقد التكويني» في: مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص15.

[747←]
انظر: عصفور، نظريّات معاصرة، ص 86.

[748←]
إيغلتون، «الماركسيّة والنقد الأدبي» ص 30. وهناك توسّع ظاهر في كلام إيغلتون في مقال جابر عصفور، «عن البنيويّة التوليديّة: قراءة في لوسيان غولمان» مجلة فصول، السنتان 1-2، العدد 2 (كانون الثاني/يناير 1981)، ص 33-35. ويراجع، مع تصرّف طفيف في العبارة، ضمن نظريّات معاصرة، ص 116-122.

[749←]
عصفور، نظريات معاصرة، ص 107.

[750←]
هذه المصطلحات ذكرها جابر عصفور في: المصدر نفسه، ص 107. وهي في كتاب بياجيه على التوالي:

Jean Piaget, Le Structuralisme (Paris: Ed. Delta, 1996), «La Totalité», pp. 8-10; «L'autoréglage», pp. 13-16; «La Genèse», p. 54; [psychogenèse pp. 12 et 13, ontogenèse et phylogenèse pp. 68-74].

وتصنيف المصطلحات من اقتراح غولدمان نفسه في قول حدّد فيه مرجعيّات «البنيويّة التوليديّة». انظر: عصفور، نظريّات معاصرة، ص 121.

[751←]
Lucien Goldmann, Le Dieu caché (Paris: Gallimard, 1979), p. 26.

[752←]
انظر: عصفور، «عن البنيويّة التوليديّة: قراءة في لوسيان غولمان،» ص 32، ونظريّات معاصرة، ص 113.

[753←]
انظر: عصفور، نظريّات معاصرة، ص 114.

[754←]
المصدر نفسه، ص 109.

[755←]
المصدر نفسه، ص 108.

[756←]
المصدر نفسه، ص 108.

[757←]
المصدر نفسه، ص 119.

[758←]
لمزيد التعمّق في هذه العلاقة يراجع ما قاله جان بياجيه عن «الأعداد الصحيحة» (Les Nombres entiers) ضمن «المجموعات» (Les Groupes):

Piaget, Le Structuralisme, p. 8.

[759←]
من المصطلحات التي أفاد بها جان بياجيه لوسيان غولدمان. ولمزيد التعمّق في العلاقة بين «البنية» و«الوظيفة»، انظر: Ibid., pp. 58-62.

وما ورد في كلام جابر عصفور، لتفسير هذه الخاصيّة - المصطلح، يتجاوب لفظيًّا مع ما قاله بياجيه هناك.

[760←]
عصفور، نظريّات معاصرة، ص 122.

[761←]
المصدر نفسه، ص 110.

[762←]
المصدر نفسه، ص 111-112.

[763←]
انظر: جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة (تونس: دار الجنوب للنشر، 2004)، ص 388.

[764←]
عصفور، نظريّات معاصرة، ص 113.

[765←]
أدونيس، الهويّة غير المكتملة: الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، تعرييب حسن عودة (دمشق: بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، 2005)، ص 41.

[766←]
المصدر نفسه، ص 42.

[767←]
المصدر نفسه، ص 55.

[768←]

المصدر نفسه، ص 32.

[769←]

وردت في المقال تحت الرقم «8»، يراجع المقال المذكور، ص50 وما بعدها. وقد وسمها صاحبها بـ«مساءلة البنيويّة التوليديّة» في كتابه نظريّات معاصرة، ص 163 وما بعدها.

[770←]

باربريس، «النقد الاجتماعي»، ص 186.

[771←]

فكرة لـ بيار زيما وردت في كتابه:

Pierre V. Zima, Pour une sociologie du texte littéraire, coll.10-18 (Paris: U.G. Edition, 1978), p. 169.

نقلها الواد ضمن: الواد، في مناهج الدراسات الأدبيّة، ص 61.

[772←]

انظر ما نقله عنه عصفور، نظريّات معاصرة، ص 140 و158.

[773←]

انظر: باربريس، «النقد الاجتماعي»، ص 186. وترجمها رضوان ظاظا بـ«نصوص دلائل».

[774←]

عصفور، نظريّات معاصرة، ص 159.

[775←]

المصدر نفسه، ص 160.

[776←]
المصدر نفسه، ص 162.

[777←]
يراجع موقف ماركس من العلاقة غير المتكافئة بين «تطوّر الملحمة الإغريقيّة» و«تخلّف المجتمع» ضمن: إيغلتون، «الماركسيّة والنقد الأدبي،» ص 24. وفي هذا الإطار تحدّث غولدمان، ضمن كتابه في سبيل علم اجتماع الرواية (Pour une sociologie du roman)، عن «إشكاليّات جماليّة خالصة» (Problèmes proprement esthétique) في تحليله لفيلم آلان روب غريي (A. Robbe-Grillet) الموسوم بـ «السنة الفارطة في ماريانباد» (L’année dernière à Marienbad). انظر:

Elisabeth Ravoux Rallo, Méthodes de critique littéraire (Paris: Armand Colin, 1993), pp. 85-86.

[778←]
عصفور، نظريّات معاصرة، ص 163.

[779←]
المصدر نفسه، ص 170.

[780←]
المصدر نفسه، ص 163.

[781←]
لوكاتش، الرواية، ص 66-77.

[782←]
يرى أدونيس أنّ هذه العناصر من أصول العمليّة الإبداعيّة والنقديّة، وهي تشكّل في الوقت الرّاهن مدار الاهتمام والجدل. انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1996)، ص 5.

[783←]

انظر في هذا فصل «الاتصال الأدبي» ضمن: إيمانويل فريس وبرنار موراليس، قضايا أدبيّة عامّة: آفاق جديدة في نظريّة الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة؛ العدد 300 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004)، ص 21-62.

[784←]
مصطلحا «عالم اجتماعي» و«وظيفة ذهنيّة» وبعض هذه الأسئلة التي طرحها علماء الاجتماع عند دراستهم لـ»المثقّفين»، الذين نرى أنّهم يتشابهون مع المبدعين تشابهًا كبيرًا من حيث الماهيّة والأدوار وإن اختلفوا من حيث الوجود التاريخي، مأخوذة عن :جيرار ليكلرك، سوسيولوجيا المثقّفين، ترجمة جورج كتورة) بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة،.(2008

[785←]
يحيل مصطلح «الهوية الماهويّة» (Essentialist) على «الهوية التقليديّة» التي تتميّز لغويًّا بـ«التماثل»، وجغرافيا بـ«التوطين»، وتتميّز ثقافيًا بـ«التضمين/الاحتواء/الاندماج/التقوقع» .انظر :جون جوزيف، اللغة والهوية: قوميّة - إثنية - دينيّة، ترجمة عبد النور خراقي، عالم المعرفة؛) 342 الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(2007 ؛ جون توملينسون، العولمة والثقافة :تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان، ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمّد، عالم المعرفة؛) 354 الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(2008 ؛ مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية :أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة سعيد منتاق، عالم المعرفة؛) 317الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(2005 ؛ بريان باري، الثقافة والمساواة :نقد مساواتي للتعددية الثقافية، ترجمة كمال المصري، عالم المعرفة؛) 382 الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(2011 ؛ عبد السلام المسدي، نحو وعي ثقافي جديد، كتاب دبي الثقافية؛ العدد) 34 دبي :دار الصدى للصحافة والنشر،(2010 ، وويل كيمليكا، أوديسا التعددية الثقافية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة؛ 378 - 377، 2 ج) الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،.(2011

[786←]
يحيل مصطلح «الهوية البنائيّة» (Constructionist) على التصور الحداثي للهوية، وهو تصوّر يقوم على «التصنيف الذاتي/التجاوز/الإبداع/الاختلاف..» لغويًا، وعلى «اللاتوطين/السفر/التجوال/العبور»جغرافيًا، وعلى «اللاتضمين/الانفتاح/التنوّع..» ثقافيًا.

[787←]
وهي العبارة التي جعلها عنوانًا لأحد كتبه.

[788←]

انظر في هذا :نصر حامد أبو زيد، «الثابت والمتحوّل في رؤيا أدونيس للتراث،» فصول، العدد) 63 أيلول/سبتمبر (1992، ص .243 العمود الأوّل .ويُقارن بما كتبه صلاح الدّين بوجاه حول جابر عصفور في مقاله: «المعرفة العاقلة والمعرفة الذائقة،» مجلّة المسار) مجلّة اتحاد الكتّاب التونسيين(، عدد مزدوج) 87-86 كانون الثاني/يناير – نيسان/أبريل(2009 ، ص .62 وما كتبه عنه عبد السّلام المسدّي في :نحو وعي ثقافي جديد، ص .123 وما كتبته فوزيّة العلوي عنه، أيضًا :فوزية العلوي، «قضايا قراءة التراث النقدي في نماذج من كتابات جابر عصفور،» إشراف توفيق الزيدي (رسالة ماجستير، سوسة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، .(2009-2008

وللتوسّع في خطاب الهويّة عند الناقدين، انظر: عياد بومزراق، «في خطاب الهويّة وإشكالياته المصطلحية: نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي،» عالم الفكر (الكويت)، العدد 169 (تموز/يوليو- أيلول/سبتمبر 2016)، ص 151-194.

[789←]

يقول أدونيس: «[...] إنّ الكتابة في المجتمع العربي تمتزج بالهويّة على نحو يستدعي دراسة ملحّة لمستوى العلاقة في هذا المجتمع بين الإنسان والوجود وبين العقل والوجود. ذلك أنّ الهويّة في هذه العلاقة ليست هويّة الكينونة، بل هويّة الانتماء». انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (بيروت: دار الآداب، 2002)، ص 26.

[790←]

المصدر نفسه، ص.366

[791←]

المصدر نفسه، ص.286

[792←]

المصدر نفسه، ص.288

[793←]

المصدر نفسه، ص.37

[794←]

لمزيد التوسّع، في هذا، انظر:

. Jean-Louis Joubert, La Poésie (Tunis: Cérès éd., 1997), pp. 47-61

[795←]

A. M. Chenoufi, Littérature d’idées, préface de Suzanne Guellouz ([Tunis]: Cérès Productions, Impr. 1989), p. 80.

[796←]

Joubert, Ibid., p. 55.

[797←]

Ibid., p. 47.

[798←]

Cf.: Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours (Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1978), p. 153.

[799←]

Ibid., pp. 153-154.

ويقول رامبو في ذلك:

Je tiens le système» dans: Arthur Rimbaud, Poésies (Paris: PML, 1995), p. 139.«

[800←]

Ibid., p. 154.

[801←]

cf. Arthur Rimbaud, «Une saison en enfer,» dans: Ibid., pp. 115-146 où il dit : «Je notais l’inexprimable» (p. 133), «Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots» (p. 135), «Elle est retrouvée! Quoi? l’éternité» (p. 138) «Aucun des sophismes de la folie, la folie qu’on enferme- n’a été oublié par moi» (p. 139).

[802←]

Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p. 154.

يقول رامبو في مقطع «الخيمياء الفعل» من قصيدته «فصل في الجحيم»:

«Je réglai la forme», Poésies, p. 133.

[803←]

جابر عصفور، غواية التراث، كتاب العربي؛ العدد) 62 الكويت :وزارة الإعلام،(2005 ، ص.15

[804←]

المصدر نفسه، ص 16.

[805←]
أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة) بيروت :دار الكتب العلميّة،(1999 ، ج1 ، ص.616

[806←]
يعرّج جابر عصفور على المرجعيّة التاريخيّة لهذا السياق الإيثومولوجي في غواية التراث، ص 17. كما يكثر في كتاباته من التعريج على السياق اللغوي المتأثر بالسياق الإيثومولوجي (ص 14)، ومقاله «الشاعر الرائي»، (ص 76). ويتوسّع النّاقد، في هذه المرجعيّة أكثر في مفتتح كتابه. انظر: جابر عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008)، ص 5-18.

[807←]
انظر :عصفور، غواية التراث، ص.17-16

[808←]
المصدر نفسه، ص 69 مثلًا.

[809←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 5-6.

[810←]
لمصطلح «التمرّد» حضور لافت في ثنايا المقالات التي يعالج فيها جابر عصفور تجـــارب الشّـــعراء المـــعاصرين .والمصطلح في علاقة متينة مع مصطلحات «الرؤية» و«الرؤيا» و«الواقع» .بل إنّ النّاقد أفرد مقالًا خاصًّا بمتصوّر «التمرّد» عنونه :«قصيدة التمرّد»، دبي الثقافيّة، السنة5 ، العدد) 43 كانون الأول/ ديسمبر(2008 ، ص.116-119

[811←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 38.

[812←]
المصدر نفسه، ص.195

[813←]
المصدر نفسه، ص.195

[814←]
انظر: جابر عصفور، «علاقة تشابه مفترضة بين أمل دنقل ومحمّد الماغوط،» دبي الثقافيّة، السنة 7، العدد 75 (آب/أغسطس 2011)، ص 108-110. والعبارات الواردة بين مزدوجتين لجابر عصفور.

[815←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 218.

[816←]
المصدر نفسه، ص.281

[817←]
المصدر نفسه، ص.280

[818←]
لا يرى أدونيس في النموذج الأصلي مجرّد تصوّر بدائي لمفهوم الشاعر، بل يعدّه رمزًا للاعتقاد بأنّ «الشعر في الحدس العربي الأصلي، وفي اللغة العربيّة، تجربة استشراف للواقع وما وراءه، وكشف عنهما») .أدونيس، سياسة الشعر، ص (170-169 وهذا الاعتقاد يتجدّد في الحضارة العربيّة الإسلاميّة إبّان مراحل التطوّر مثلما كان في العصر العبّاسي .فهذا النموذج، عنده، أصيل وليس أصليًّا.

[819←]
للاطّلاع على متصوّر «الرؤيا»، عند رامبو، وعلى علاقتها بمقولة «القطع مع القديم والثورة عليه»، انظر:

Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, pp. 152-162.

[820←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.136-125

[821←]
المصدر نفسه، ص.126

[822←]
المصدر نفسه، ص.134

[823←]
يراجع المصطلحان في: المصدر نفسه، ص 135.

[824←]
المصطلحان لأدونيس، في :المصدر نفسه، ص.119-118

[825←]
المصدر نفسه، ص.119-118

[826←]
المصدر نفسه، ص.150

[827←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، 4 ج، ط 8 (بيروت: دار الساقي، 2002)، ج 4، ص 263.

[828←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.79

[829←]
المصدر نفسه، ص.79

[830←]
المصدر نفسه، ص.85

[831←]
يقارن جابر عصفور بين اتجاهيْ أدونيس وصلاح عبد الصبور الشعريين، مبرزًا وجه الاختلاف بينهما، يقول: «لذلك كان ديوان «النّاس في بلادي» بداية شاعر لن يبحر في اللاوعي لاكتشاف أندلس الأعماق، أو قارة اللاشعور التي سعى إلى اكتشافها أدونيس الذي) ولد قبل صلاح عبد الصبور بعام واحد (ووجد مراحه الإبداعي في امتزاج النزعة السرياليّة بعناصر الرؤية الصوفيّة» .انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 144.

[832←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.31

[833←]
المصدر نفسه، ص.85

[834←]
يقول أدونيس: «ومع أنّ كلمة «واقع» تبدو واضحة جدّا، للوهلة الأولى، فإنّها على العكس، من الكلمات الأكثر غموضًا، خصوصًا في ما يتصل بالعلاقة بين الشعر والواقع»، انظر: المصدر نفسه، ص 18-19.

[835←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.182

[836←]

أدونيس، الهويّة غير المكتملة :الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، تعرييب حسن عودة
)دمشق :بدايات للطباعة والنشر والتوزيع،(2005 ، ص.32

[837←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.172

[838←]
انظر: أدونيس، زمن الشعر، ط 5 (بيروت: دار الفكر، 1996)، ص 255.

[839←]
المصدر نفسه، ص 110.

[840←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 16.

[841←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط) 4 بيروت :دار العودة،(1983 ، ص.119

[842←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.16

[843←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص.119

[844←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.254

[845←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.80

[846←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ط 3 (بيروت: دار السّاقي، 2006)، ص 226.

[847←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.149

[848←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.121

[849←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص.132

[850←]
انظر :المصدر نفسه، ص.133

[851←]
أدونيس، الهويّة غير المكتملة :الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، ص .7 وحول دور «النبوّة» في «التسامي بالنّاس»، انظر :أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص.123

[852←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.33

[853←]
المصدر نفسه، ص.39

[854←]
أدونيس، الهويّة غير المكتملة :الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، ص.7

[855←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 119.

[856←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 151.

[857←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص .69 ويتكرّر بنصّه ضمن :موسيقى الحوت الأزرق، ص.288

[858←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.287

[859←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 111.

[860←]
جابر عصفور، «في رحاب الواقعيّة،» العربي (الكويت)، العدد 589 (كانون الأول/ديسمبر 2007)، ص 92، العمود الأوّل.

[861←]
المصدر نفسه، ص92 ، العمود.2

[862←]

المصدر نفسه، ص92 ، العمود.1

[863←]
عبارات لأدونيس مقتطفة من مقاله :«شعريّة الحضور،» في :أدونيس، سياسة الشعر.

[864←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 121.

[865←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.30

[866←]
المصدر نفسه، ص.30

[867←]
أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 122.

[868←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.30

[869←]
أدونيس، زمن الشعر، مقال «حول الشعر والثورة»، ص117-85 ، ومقال «استطرادات حول الشعر والثورة»، ص.127-119

[870←]
لا يعدّ أدونيس الالتصاق بالواقع «عذابًا» .انظر :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.31-30

[871←]

لئن لم يتّفق أدونيس مع صلاح عبد الصبور حول بعض المفاهيم المرجعيّة في الشعر، فإنّه لم يجرّده من صفته الشعريّة، ولم يطعن في تجربته. بل رأى ذلك اختلافًا مفيدًا لـ«مزيد من الكشف». انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 127. كما أنّ اختلافه الآخر مع «شعراء المقاومة» حول مفاهيم أخرى، لم يثْنِه عن استخلاص الأسباب الرئيسيّة لأهمّيته وإسهامه الحقيقي في حركة الشعر العربي المعاصر. انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 109-10.

[872←]

انظر :أدونيس، زمن الشعر، ص.107-104

[873←]

المصدر نفسه، ص.103

[874←]

المصدر نفسه، ص.126

[875←]

المصدر نفسه، ص 125.

[876←]

المصدر نفسه، ص.94

[877←]

تراجع هذه المقتطفات ضمن :المصدر نفسه، ص.107-104

[878←]

هذان مقياسان يقترحهما أدونيس للشعر الثوري. انظر: المصدر نفسه، ص 126.

[879←]

يورد أدونيس مقاطع من رسالة رامبو إلى بول دوميني (Paul Demeny) تصف ما ينبغي القيام به للسير في طريق «المجهول» .انظر :أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص.243

[880←]

أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 65.

[881←]

المصدر نفسه، ص.66-65

[882←]

المصدر نفسه، ص.66

[883←]

يراجع في ذلك ما ورد في: أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص 15.

[884←]

لمزيد التوسع حول صورة المرآة في الخطاب النقدي عند أدونيس وجاب عصفور، انظر عياد بومزراق، «سياقات النقلة المصطلحيّة النقدية وصورها الرمزيّة في كتابات أدونيس وجابر عصفور،» العربيّة والترجمة)بيروت(، العدد) 22 حزيران/يونيو(2015 ، ص) .137 -109 ص 121 وما بعدها.(

[885←]

جابر عصفور، «رمزيّة المرآة :قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش،» العربي) الكويت(، العدد587)تشرين الأول/أكتوبر(2007 ، ص74 ، العمود الأوّل.

[886←]

المصدر نفسه، ص77 ، العمود الأوّل.

[887←]
المصدر نفسه، ص78 ، العمود الثاني.

[888←]
جابر عصفور، «أثر الفراشة،» العربي، العدد) 603 شباط/فبراير(2009 ، ص78 ، العمود الثاني.

[889←]
أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 80.

[890←]
المصدر نفسه، ص.80-81

[891←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.185

[892←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص.132

[893←]
يربط أدونيس بين «التخييل» و«الرؤيا» .يقول :«أعني بالتخييل القوّة الرؤياويّة التي تستشفّ ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع» .انظر :أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص.138

[894←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص.132

[895←]
عصفور، «أثر الفراشة،» ص77 ، العمود الأوّل.

[896←]
المصدر نفسه، ص77 ، العمود الثاني.

[897←]
المصدر نفسه، ص 77، العمود الثاني.

[898←]
المصدر نفسه، ص78-77 ، العمود الثاني والعمود الأوّل.

[899←]
المصدر نفسه، ص79 ، العمود الأوّل.

[900←]
المصدر نفسه، ص78 ، العمود الثاني.

[901←]
المصدر نفسه، ص80-79 ، العمود الثاني والعمود الأوّل.

[902←]
المصدر نفسه، ص 80، العمود الأوّل.

[903←]
المصدر نفسه، ص78 ، العمود الأوّل.

[904←]

جابر عصفور، «انقسام الذّات،» العربي، العدد) 471 شباط/فبراير(1998 ، ص .93-89 وأعيد نشره ضمن: جابر عصفور، زمن الرواية) دمشق :دار المدى،(1999 ، ص.214-207

[905←]
حول علاقة «انقسام الذّات» بالتحديث قديمًا، انظر :عصفور، غواية التراث، ص .147 وحول علاقته بالتحديث في زمننا، انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 147 و 306.

[906←]
جابر عصفور، «رؤية لعالم صلاح عبد الصبور،» العربي، العدد 589 (كانون الأول/ديسمبر 2007)، ص 122، العمود الثاني.

[907←]
المصدر نفسه، ص96 ، العمود الثاني.

[908←]
جابر عصفور، «معارضات مسرحيّة،» العربي، العدد 591 (شباط/فبراير 2008)، ص 76، العمود الأوّل.

[909←]
المصدر نفسه، ص76 ، العمود الثاني.

[910←]
نضيف إلى ما ذكرنا مقالاته التالية: جابر عصفور: «ذكرى شاعر حزين،» العربي، العدد 519 (شباط/فبراير 2002)، ص 76-81؛ «غضب الهزيمة،» العربي، العدد521 (نيسان/أبريل 2002)، ص 76-79؛ «الفرحة المنقوصة،» العربي، العدد 526 (أيلول/سبتمبر 2002)، ص 76-81، و«الاستمرار في الواقعيّة،» العربي، العدد 590 (كانون الثاني/يناير 2008)، ص 74-79.

[911←]
جابر عصفور، «قراءة في «اعتراف» أمل دنقل،» دبي الثقافيّة، العدد 74 (تموز/يوليو 2011)، ص 124-126.

[912←]
انظر: جابر عصفور، الاحتفاء بالقيمة (دمشق؛ بيروت؛ بغداد: دار المدى، 2004)، ص 115 وما بعدها.

[913←]
انظر في ذلك مقالاته التالية: جابر عصفور: «يوسف إدريس وأصالة الهويّة،» العربي، العدد 532 (آذار/مارس 2003)، ص 74-79؛ «تجريب يوسف إدريس،» العربي، العدد 533 (نيسان/أبريل 2003)، ص 76-81، و«يوسف إدريس... ذكريات ومشاحنات،» العربي، العدد 534 (أيار/مايو 2003)، ص 76-83.

[914←]
انظر في ذلك: جابر عصفور، «قنديل أمّ هاشم: قراءة جديدة،» العربي، العدد 554 (كانون الثاني/يناير 2005)، ص 111-116.

[915←]
عصفور، «يوسف إدريس وأصالة الهويّة،» ص76 ، العمود الأوّل والثاني.

[916←]
المصدر نفسه، ص77-76 ، العمود الثاني والعمود الأوّل.

[917←]
انظر :عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص.81-80

[918←]
عصفور، الاحتفاء بالقيمة، ص 199 وما بعدها.

[919←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 147.

[920←]

المصدر نفسه، ص.145

[921←]
يراجع في هذا تعليق جابر عصفور على معنى «الأنا الكلّ» عند يوسف إدريس، حيث يربط النّاقد بين هذا «الأنا» و«الواقع» و«الإبداع المستمرّ» .انظر :عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص76 ، نهاية العمود الأوّل وكامل العمود الثّاني.

[922←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 83، الهامش 29.

[923←]
يقوم النقد الموضوعاتي (La Critique thématique) على رؤية خاصّة للـ «أنا المبدع» يختزلها مارسيل بروست (Marcel Proust)، في كتابه «ضدّ سانت بوف»، بقوله: «الكتاب هو نتاج أنا آخر غير الذي نكشف عنه في عاداتنا، في المجتمع وفي رذائلنا. فإذا ما أردنا أن نسعى إلى فهم هذا الأنا، فلن نستطيع الوصول إليه إلاّ في أعماق أنفسنا، حين نحاول إعادة خلقه في ذواتنا». عن دانييل برجيز (Daniel Bergez)، انظر: «النقد الموضوعاتي،» في: مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة؛ 221 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997)، ص 122.

[924←]
أدونيس، الهويّة غير المكتملة :الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، ص.62

[925←]
المصدر نفسه، ص.33

[926←]
انظر :أدونيس، زمن الشعر، ص.303

[927←]
المصدر نفسه، ص.20

[928←]
جابر عصفور، «لماذا أكتب؟،» دبي الثقافيّة، العدد 56 (كانون الثاني/يناير 2010)، ص 102.

[929←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.43

[930←]
كثيرًا ما يذكّر أدونيس بهذا التمييز .انظر مثلًا :أدونيس، سياسة الشعر، ص.14

[931←]
انظر مثلًا: أدونيس، كلام البدايات (بيروت: دار الآداب، 1989)، ص 179-180.

[932←]
نذكّر، هنا، بدور ميخائيل باختين وفالنتين فولوشينوف في تعزيز البعد الاجتماعي للغة من خلال الإلحاح على متصوّر «الحواريّة» الذي عوّض، مع جوليا كريستيفا، بـ«التناصّ» .ونعتقد أنّ أدونيس يردّ على أصحاب هذا التصوّر ردًّا مباشرًا حين يقول :«إذا صحّ أنّ النصّ ليس إلاّ تناصًّا، فأين تكون الجدّة؟» .انظر :المصدر نفسه، ص.177

[933←]
انظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص.12-11

[934←]
المصدر نفسه، ص.14

[935←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.277

[936←]
المصدر نفسه، ص 285.

[937←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 7. وضمن: أدونيس، «تجربتي الشعرية،» مجلة الفكر (تونس)، عدد خاص بقضايا الشعر العربي المعاصر، السنة 26، العدد 9 (حزيران/يونيو 1981)، ص 100.

[938←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 81.

[939←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.65

[940←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 189.

[941←]
أدونيس، كلام البدايات، ص.113

[942←]
المصدر نفسه، ص 20-21.

[943←]
المصدر نفسه، ص.23-22

[944←]
المصدر نفسه، ص.21

[945←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص .8 وضمن :أدونيس، «تجربتي الشعرية،» ص.101

[946←]
يلاحظ أنّ أدونيس عالج «كثاريّة» الشعر الجاهلي تحت عنوان فرعي سمّاه «الإبداع والتراث»، انظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص .7 وضمن :أدونيس، «تجربتي الشعرية،» ص.100

[947←]
يراجع :فصل «هم وهو» ضمن :أدونيس، المحيط الأسود) بيروت :دار الساقي،(2005 ، ص.343-347

[948←]
تراجع هذه الثنائيّة، في: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 106-107.

[949←]
حول هذه المصطلحات، انظر :المصدر نفسه، ص 285 و.356

[950←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.303

[951←]
المصدر نفسه، ص 286.

[952←]
المصدر نفسه، ص.278

[953←]

انظر هذا المصطلح ضمن :أدونيس، سياسة الشعر، ص .69 ويتكرّر المصطلح مع سياقه اللفظي ضمن :موسيقى الحوت الأزرق، ص.288-287

[954←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.68-67

[955←]
يراجع كلّ ما ورد بين مزدوجتين ضمن :عصفور، «رؤية لعالم صلاح عبد الصبور،» ص) 122 العمود الثاني(، ص) 123 العمودان الأوّل والثاني (وص) 124 العمود الأوّل.(

[956←]
انظر :جابر عصفور، «تجارب في الإبداع العربي،» كتاب العربي، العدد) 77 تموز/يوليو(2009 ، ص.45-10

[957←]
عصفور، «يوسف إدريس وأصالة الهويّة،» ص78-77 ، العمودان الثاني والأوّل.

[958←]
عصفور، «رؤية لعالم صلاح عبد الصبور،» ص123 ، العمود الأوّل.

[959←]
يكفي أن نذكّر بالتمييز الحدّي، عند أدونيس، بين «الشعر» و«اللاشعر». كما يقول في أحد تأملاته: «ما أدقّ اللغة العربيّة، وكم هي فائقة في صنع الفروقات: شاعر/شارع». انظر: أدونيس، «بحيرات،» دبي الثقافيّة، العدد 71 (نيسان/أبريل 2011)، ص 11، الفقرة الأولى (حوار).

[960←]
مثّل «الاسم» قضيّة أنطولوجيّة وإبداعيّة عند أدونيس. تراجع قصيدته: هذا هو اسمي. ضمن مجموعته: أدونيس، وقت بين الرّماد والورد، الآثار الكاملة، ط 2 (بيروت: دار العودة، 1971)، مج 2، ص 613-643.

[961←]

انظر :فصل «أقنعة الشعر العربي المعاصر،» في :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 213-273.

[962←]
ليست هذه المصطلحات إلاّ نماذج ممّا تزخر به كتابات أدونيس وجابر عصفور.

[963←]
أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص.36

[964←]
انظر مثلًا: أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء (بيروت: دار الساقي، 2008)، ص 41-44.

[965←]
انظر :المصدر نفسه، ص.214-211

[966←]
انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 87، وتوفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة (تونس: قرطاج 2000)، ص 98-130. و«الهويّة»، هنا، يحيل عليها مصطلح «التسمية» (والتسمية شكل من أشكال إثبات الهويّة كما رأينا). وضمن ذلك يقول الدّارس: «إنّ التسمية دليل تقييم» (ص 130).

[967←]
مثّل مصطلح «فحل»، في الخطاب النقدي العربي القديم، واحدًا من «التسميات» المحيلة على هويّة إبداعيّة متفرّدة. انظر :الزيدي، المصدر نفسه، ص .112-101 غير أنّها لا تمثّل في النقد العربي المعاصر، وفق ما يرى أدونيس، صفة للمبدع المعاصر ولا تحيل على هويّته الخاصّة لخلوّها من متصوّر «التفردن» أو «الاعتداد بالأنا» .انظر :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.106-105

[968←]
انظر: أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص 54-55.

[969←]
مصطلحات متجاورة ـ رائجة في كتابات أدونيس. انظر مثلًا: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، فصل «نحو تجاوز المفهوم السّائد للإبداع»، ص 389-393.

[970←]
أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص 52.

[971←]
يقول أدونيس، متحدّثًا عن المرحلة التي صدرت فيها مجلّة شعر: «[...] إنّ المرحلة التي صدرت فيها، أدخلتنا في صراع ثقافي أكثر تعقيدًا». انظر: المصدر نفسه، ص 52.

[972←]
جميع المصطلحات والعبارات الواردة بين مزدوجتين لأدونيس. انظر: المصدر نفسه، ص 52-54.

[973←]
انظر: المصدر نفسه، ص 53-54.

[974←]
يصرّح أدونيس بذلك في أكثر من موقع. انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 46. انظر أيضًا: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 173.

[975←]
في علاقة «الكتابة»، عند العرب، بمتصوّر «الحرب»، انظر: أدونيس، النظام والكلام (بيروت: دار الآداب، 1993)، فصل «كتابة»، ص 88-93.

[976←]
جابر عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 21 (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2009)، ص 196-197. ولمزيد التوسّع، انظر: فصل «تعرية وهم إيديولوجي،» (ص 193-203).

[977←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 237.

[978←]
دبي الثقافيّة، العدد 81 (شباط/فبراير 2012)، ص 110-112.

[979←]
انظر: بومزراق، «سياقات النقلة المصطلحيّة النقدية وصورها الرمزيّة في كتابات أدونيس وجابر عصفور،» ص 109-137 (خاصة ص 120).

[980←]
انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 245، 295 و325. ولا يختلف موقف جابر عصفور عن موقف أدونيس من الثقافة الغربيّة بفرعيها الأمريكي والأوروبي. لمزيد التوسع، انظر: عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، ص 247-295.

[981←]
انظر مثلًا: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 146.

[982←]
انظر مثلًا: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 202.

[983←]
المصدر نفسه، ج 4، ص 197.

[984←]
أدونيس، زمن الشعر، ص 102.

[985←]

المصدر نفسه، ص 264.

[986←]
حول هذه المصطلحات، انظر: أدونيس، المحيط الأسود، فصل: «العمق والسّطح»، ص 152-156.

[987←]
جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة (القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة، 2008)، ص 61.

[988←]
يقول أدونيس: «خصوصًا أنّ لغة الإبداع في كلّ أمّة لا تحيا إلاّ بحربها المتواصلة على كلّ ما هو مؤسّسي، سياسة وثقافة، فلا يمكن أن يتماهى الإبداع أو يتوحّد مع المؤسّسة، أيًّا كانت». انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 365. ويقول موظّفًا المادّة (ح، ر، ب): «هذا هو عمقيّا، الخطأ الذي ارتكبته المجلّة [مجلّة شعر]، وحوربت من أجله». انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 259.

[989←]
يراجع تمثيلًا لا حصرًا: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991)؛ المسدي، نحو وعي ثقافي جديد؛ غالي شكري، مذكّرات ثقافة تحتضر، طبعة جديدة (تونس: الدار العربيّة للكتاب، 1984)؛ جينيفر سكيرس، الثقافة الحضريّة في مدن الشرق: استكشاف المحيط الداخلي للمنزل، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة؛ 308 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004)، ونبيل علي، العقل العربي ومجتمع المعرفة: مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول، عالم المعرفة؛ 369-370، 2 ج (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2009).

[990←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 61.

[991←]
المصطلح ومجاوراته من توليد أدونيس. إذ نجده يتحدّث عن «الطّليعة المبدعة» و«الكاتب الطّليعي» و«الكتابة الطّليعيّة» و«القصيدة الحديثة (الطّليعيّة)». انظر: أدونيس، زمن الشعر، فصل «الكتابة الجديدة/النقد الجديد،» ص 291-299.+

[992←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 208.

[993←]
انظر في هذا: المصدر نفسه، ص 31-33، حيث يتحدّث النّاقد عن «الوعي النقدي أو النّقضي». وعن هذا الوعي يتحدّث أدونيس في: موسيقى الحوت الأزرق، ص 309.

[994←]
للحداثة في الجزء الرّابع من كتاب الثابت والمتحوّل تمظهرات شتّى: فهي «الحداثة الموضوع»، وهي «الحداثة الذاتيّة»، و«الحداثة النّظريّة» و«الحداثة الرؤيا»، و«الحداثة التجاوز»... وكلّ هذه «الحداثات» مُعبَّر عنها في عناوين الفصول.

[995←]
عبد الله الغذامي، تشريح النصّ، ط 2 (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 9.

[996←]
عبد السلام المسدّي، النقد والحداثة، ط 2 (تونس: دار أميّة؛ دار العهد الجديد، 1989)، ص 8.

[997←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 91.

[998←]
المصدر نفسه، ص 115.

[999←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 13. ويتجاوب هذا مع ما كتبه عن «معنى الحداثة» و«ملاحظات حول الحداثة» في كتابه رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 331-397.

[1000←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 14.

[1001←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 114.

[1002←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 13.

[1003←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 107.

[1004←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 13.

[1005←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 102.

[1006←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 18.

[1007←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 220.

[1008←]
وجدت العلاقة بين «الهويّة» و«الثقافة» و«الحداثة» اهتماما من الكتّاب العرب المعاصرين. وكُتبت حول ذلك مقالات وكتبٌ. منها: مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هويّة (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996).

[1009←]

انظر: أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 115.

[1010←]

انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 383-384.

[1011←]

لأدونيس قسم بعنوان «الحداثة المريضة» في كتابه موسيقى الحوت الأزرق: ص 231-252. وله فصل بعنوان «مقدّمة لنقد الحداثة العربيّة» في كتابه النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 91-115. ويعدّ كتابه المحيط الأسود واحدًا من كتبه التي تكشف عن كثير من مثالب الحداثة الشائعة (التقنويّة/العولميّة/الأمركة...). ولا تخلو كتاباته الأخرى من تعريج على تلك المثالب. كما لا تخلو كتابات جابر عصفور من وقفات طويلة على «مثالب الحداثة»، في صورها المتنوّعة.

[1012←]

يميّز أدونيس، تاريخيًّا، بين هذه السّمات، فيجعل بعضها مظهرًا سياسيًّا - فكريًّا من مظاهر الحداثة، في حين يجعل السمات الأخرى مظهرًا فنّيًّا من مظاهرها. انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 6.

[1013←]

وهي المرّة التي يقول فيها أدونيس: «لقد وضعت العقلانيّة التقنويّة، ولنقل: الحداثويّة- وضعت الإنسان داخل منظومة آليّة مغلقة». انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 105-106. ويمكن اعتبار «الحداثويّة»، في هذا القول، اسمًا معوّضًا لـ«العقلانيّة التقنويّة»، المركّب النعتي، فتصبح هي القائمة بفعل الوضع. كما يمكن اعتبارها صفة لـ«العقلانيّة»، مفردةً، تعوّض الصفة «التقنويّة».

[1014←]

أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 231.

[1015←]

المصطلحان الثاني والثالث، ضمن: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 92.

[1016←]
المصدر نفسه، ص 93.

[1017←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 134.

[1018←]
ورد هذا المصطلح ضمن عنوان فصل من فصول المحيط الأسود لأدونيس، نصّه «العولمة الأميركيّة والمدينة العربيّة المعطّلة» (ص 138-141).

[1019←]
يحفل كتاب جابر عصفور المعنون بـ النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة بهذه المصطلحات. وبعضها ورد عناوين لفصول بعينها.

[1020←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص215.

[1021←]
المصدر نفسه، ص 317.

[1022←]
يقول أدونيس: «كيف أجيب عن سؤال من أنا؟، وأنا بوصفي عربيًّا، ضائع، أو على الأقلّ، ملتبس؟ [...] وإذن، أنا ذو هويّة معلّقة أو مرجأة أو متأرجحة». انظر: المصدر نفسه، ص 285.

[1023←]
المصدر نفسه، ص 240.

[1024←]
المصدر نفسه، ص 240.

[1025←]
المصدر نفسه، ص 240.

[1026←]
المصدر نفسه، ص 292.

[1027←]
المصدر نفسه، ص 293.

[1028←]
المصدر نفسه، ص 342.

[1029←]
المصدر نفسه، ص 298.

[1030←]
المصدر نفسه، ص 303.

[1031←]
التنوّع الثقافي» من المصطلحات الشائعة في كتابات جابر عصفور. وقد تردّد كثيرًا في كتاباته المتأخرة، بعد إشرافه على ترجمة تقرير اليونسكو الصادر سنة 1995 بعنوان: تنوّعنا الخلاّق (ترجم إلى العربيّة سنة 1997 بعنوان «التنوّع البشري الخلاّق» وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة). تراجع كتاباته التالية: عصفور: نحو ثقافة مغايرة، فصل «تنوّعنا الخلاّق،» ص 169-176؛ النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، فصل «عالميّة التنوّع الخلاّق،» ص 341-365؛ «التنوّع الثقافي،» دبي الثقافيّة، السنة 5، العدد 4 (نيسان/أبريل 2009)، ص 112-113؛ الرواية والاستنارة، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 55 (دبي: دار الصدى للصحافة

والنشر، 2011)، ص 329، و«المنظور الثقافي الخلاّق يبعدنا عن التعصّب والعنصريّة،» دبي الثقافيّة، السنة 8، العدد 85 (حزيران/يونيو 2012)، ص 40-42.

[1032←]
انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 291.

[1033←]
جابر عصفور، «التنوّع الخلاّق،» دبي الثقافيّة، السنة 5، العدد 47 (نيسان/أبريل 2009)، ص 112، العمود الأوّل.

[1034←]
المصدر نفسه، ص 113، العمود الأوّل.

[1035←]
انظر: عصفور، «التنوّع الخلاّق،» ص 112، العمود الأوّل. ولا يجد هذا التأويل قبولًا عند ويل كيمليكا، انظر: كيمليكا، أوديسا التعددية الثقافية، ج 1، فصل «تقييم التعدّديّة الثقافيّة الليبراليّة من الناحية العمليّة،» ص 167-208.

[1036←]
عصفور، «التنوّع الخلاّق،» ص 112، العمود الثاني.

[1037←]
انظر: عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، ص 344.

[1038←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 170.

[1039←]

عصفور، الرواية والاستنارة، ص 322.

[1040←]
المصدر نفسه، ص 329.

[1041←]
عصفور، نحو ثقافة مغايرة، ص 64.

[1042←]
أدونيس، زمن الشّعر، ص 88.

[1043←]
المصدر نفسه، ص 240.

[1044←]
المصدر نفسه، ص 249 -250.

[1045←]
أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ج 4، ص 207.

[1046←]
يقول أدونيس: «ليس للإبداع، أي للثقافة حدود»، موسيقى الحوت الأزرق، ص 403. ويقول: «وجوهر الثقافة، بالتّالي، في الإبداع المغيّر»، الثّابت والمتحوّل، ج 4، ص 230. ويقول: «الطّليعيّة إبداع»، زمن الشعر، ص 294.

[1047←]
أدونيس، زمن الشّعر، ص 136.

[1048←]
المصدر نفسه، ص 102.

[1049←]
أدونيس، الثّابت والمتحوّل، ج 4، ص 233.

[1050←]
ينفتح خطاب الهويّة الثقافيّة، عند جابر عصفور، على خطاب الهويّة الاقتصاديّة في موضعين على الأقلّ. انظر: جابر عصفور: نقد ثقافة التخلّف (القاهرة: دار الشروق، 2009-2010)، ص 15، و«الثقافة المصريّة وتحوّلها من الرّيادة إلى التّبعيّة،» دبي الثقافيّة، العدد 81 (شباط/فبراير 2012)، ص 110-112.

[1051←]
نقصد بالإحالة اللفظيّة ورود إسميْ «فضاء» و«مكان» بلفظيْهما، كما في ديوان أدونيس فضاء لغبار الطّلع (كتاب دبي الثّقافيّة؛ 40، 2010) وفي مقاله المعنون بـ«شعريّة الكشف عن فضاء الأعماق» (ضمن: سياسة الشعر، ص 117-123)، ومقاله «مكان آخر في ما وراء الوطن والمنفى» (ضمن رأس اللغة جسم الصّحراء، ص 17-34). أمّا «الإحالة التصوّريّة»، فنقصد بها كلّ مفهوم يحيل عليه اسم يدلّ على مكان عامّ أو خاصّ.

[1052←]
يقول أدونيس: «المكان [...] ذو أهمّية أولى في فهم الشعر الجاهلي». انظر: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 15.

[1053←]
المصدر نفسه، ص 119-225.

[1054←]
المصدر نفسه، ص 234-241.

[1055←]
المصدر نفسه، ص 289-355.

[1056←]
ضمن كتاب: الغرب بعيون عربية، كتاب العربي؛ 59 (الكويت: وزارة الإعلام، 2005)، ج 1. وأُعيد نشره ضمن: نحو ثقافة مغايرة، ص 285-328.

[1057←]
انظر: المصدر نفسه، ص 10 (ص 285-286).

[1058←]
أدونيس: المحيط الأسود، ص 121.

[1059←]
المصدر نفسه، ص 239.

[1060←]
ضمن: تجارب في الإبداع العربي، كتاب العربي؛ 77 (الكويت: وزارة الإعلام، 2009)، ص 10، مطلع الفقرة الثانية، وص 19، السطر الأوّل.

[1061←]
انظر: عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، قسم «علم الاستغراب»، ص 77-129.

[1062←]
المصدر نفسه.

[1063←]
أدونيس، كتاب الحصار (بيروت: دار الآداب، 1985).

[1064←]
المصدر نفسه، ص 21-33.

[1065←]
المصدر نفسه، ص 67-86.

[1066←]
يراجع في هذا: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 15-16.

[1067←]
يعبّر أدونيس شعريّا عن هذا المعنى الجديد لفظة «الصحراء»، يقول:

صحراء- بحر آخر:

تكتب الليل بريشة الموج،

تكتب الموج بحبر الليل،

والفجر قارئها الأوّل.

انظر: أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، ص 20.

[1068←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 83.

[1069←]
المصدر نفسه، ص 84.

[1070←]
يدعونا بودلير، في بعض قصائده، إلى الإسراع نحو «الأفق» علّنا نظفر حتّى بشعاع مائل. يقول:

Courons vers l’horizon, il est tard, courons vite,

Pour attraper au moins un oblique rayon !

انظر:

Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Paris: Librio, 1995), p. 127.

[1071←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 394 - 395.

[1072←]
يعبّر أدونيس عن ذلك شعريّا، يقول:

حتّى الآن، أيّها الشعر،

لم تفتح لي أيّة نافذةٍ

على ذلك المجهول الذي تعِد به.

انظر: أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، ص 22.

[1073←]
أدونيس، المحيط الأسود، فصل «في القاهرة، تلك اللامرئيّة،» ص 265.

[1074←]
انظر القسم المعنون بـ«في أفق بيروت» من كتاب: المحيط الأسود، ص 289 وما بعدها.

[1075←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 396.

[1076←]
المصدر نفسه، ص 404. ونجد لهذا الرأي مرجعيّة غربيّة ممثّلة في كتاب بعنوان المدن اللامرئيّة:

Italo Calvino, Les Villes invisibles, trad. de l’italien par Jean Thibaudeau (Paris: Seuil, 1974).

[1077←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 405.

[1078←]

انظر: أدونيس، المحيط الأسود، ص 258. وقد يفسّر هذا بعض مقاطعه الإبداعيّة الواردة في نصّ «قبر من أجل نيويورك» من مجموعته وقت بين الرّماد والورد، يقول فيه:

نيويورك + نيويورك = القبر أو شيء يجيء من القبر،

نيويورك – نيويورك = الشمس.

أدونيس، وقت بين الرّماد والورد: الآثار الكاملة، مج 2، ص 670.

[1079←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص 293.

[1080←]
المصدر نفسه، ص 297.

[1081←]
المصدر نفسه، ص 298.

[1082←]
المصدر نفسه، ص 304.

[1083←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 401.

[1084←]
المصدر نفسه، ص 402.

[1085←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 32.

[1086←]

مصطلح يوظّفه عز الدّين إسماعيل عنوانًا للفصل الرّابع من القسم الثاني من كتابه الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ط 5، مزيدة ومنقحة (القاهرة: المكتبة الأكاديميّة، 1994)، ص 205-237.

[1087←]
من باب التمثيل، يراجع العنصران المعنونان بـ«تشكيل البناء» و«تقنيات البناء» من كتاب عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 129-144.

[1088←]
انظر، مثلًا، قراءة جابر عصفور للعلاقة بين «صور القرية» و«بناء قصيدة: أبي» لصلاح عبد الصبور، ضمن: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 131.

[1089←]
يبرّر جابر عصفور لجوء صلاح عبد الصّبور إلى البناء التقليدي في بعض القصائد من ديوانه الأوّل، بقوله: «ويبدو أنّ صلاح عبد الصبور آثر أن يحمل ديوانه الأوّل بقايا الملامح الشكليّة للقصيدة التقليديّة في القصائد التي تجاور فيها القديم والجديد مثل «أبي» و«سوناتا». ولعلّه أراد بذلك أن يبرز علاقات التجاور الشكليّة التي انبثقت منها قصيدته الجديدة باحثة عن عالمها الخاصّ، ساعية إلى تجسيد رؤية مغايرة، تستبدل الواقعيّة بالرومانسيّة، وملامح الشكل الحرّ لقصيدة التفعيلة بقواعد الشكل الثابت للقصيدة التقليديّة التي ظلّت عموديّة». انظر: المصدر نفسه، ص 132.

[1090←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 403.

[1091←]
أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، ص 29.

[1092←]
يقول أدونيس: «إنّها، إذن، المدينة التي عشت فيها. أتجوّل، أرى إلى الشوارع كيف تلملم خطوات العابرين وترميها في ثقوب لا يراها إلا الغبار». انظر: موسيقى الحوت الأزرق، ص 270.

[1093←]
سنة 1857، ورد بودلير، من خلال مجموعته المعنونة بـ قصائد ليليّة (Poèmes Nocturnes)، مَعينَ «الشعر الحضري» (Poésie urbaine)، وفيه يجري الشّاعر عمليّة تحويل فنّي لما يعاينه متجوّلًا في شوارع «المدينة» معتقدًا أنّ «الفضاء المرئي، ما هو إلا مغازة للصور والعلامات التي يمكن للخيال أن يوليها أهمّيّتها التي تستحقّ، فذاك الفضاء المرئي عجينة على الخيال أن يعيد تشكيلها وتحويلها». وتواصل اهتمامه بـ«المدينة» (مدينة باريس خاصّة) حافزًا من حوافز الترحّل من «الواقع» إلى «الخيال»، ومن «المادّة» إلى «الفنّ»، في مجموعة من القصائد (Les Foules, Les Veuves, Le Vieux saltimbanque) صدرت سنة 1862. انظر:

Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, pp. 113-119.

أمّا أدونيس فإنّه يعتقد أنّ مآل «التجوّل» في شوارع المدينة هو الحلول في «اللا مرئي». إذ يقول، ناقلًا ما يعتمل في ذهنه أثناء تجوّله في شوارع بيروت: «قلت: اللا مرئي، هذه اللحظة، هو الملاذ الذي ينتظرني. هكذا همست لخطواتي: اتجهي نحو الشاطئ». انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 270.

[1094←]
المصدر نفسه، ص 377-383.

[1095←]
جابر عصفور: «الرحلة إلى الآخر في القرن التاسع عشر،» في: الغرب بعيون عربيّة، ص 19، ونحو ثقافة مغايرة، ص 294.

[1096←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 382.

[1097←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 182-183.

[1098←]
حول علاقة تأثّر المبدعين العرب ببودلير وويتمان وإليوت، في موضوع «المدينة» فضاءً للرؤية الشعريّة، انظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 280؛ مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة؛ 196 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995)، ص

76، وجابر عصفور، «ت. إس. إليوت وراء تأسيس النزعات الحداثيّة عربيًّا،» دبي الثقافيّة، السنة 8، العدد 82 (آذار/مارس 2012).

وفي قصيدته «قبر من أجل نيويورك» ضمن مجموعته وقت بين الرماد والورد، يذكر أدونيس، في سياق حديثه عن مدينة نيويورك، الشاعر ويتمان، الذي منح المدينة ثقته على خلاف معظم الشعراء. فيتجاوب معه تجاوب تضادّ يعبّر عنه قوله التالي:

ويتمان،

«الساعة تعلن الوقت» وأنا

«أرى ما لم تره وأعرف ما لم تعرفه»،

لأتحرّك في مساحة شاسعة من علب

تتجاور كسراطين صفراء في محيط

من ملايين الجزر- الأشخاص؛ كلّ

واحدة عمود بيدين وقدمين ورأس مكسور. وأنت

«أيّها المجرم، المنفيّ، المهاجر»

لم تعد إلاّ قبّعة تلبسها عصافير لا تعرفها سماء أميركا».

انظر: أدونيس، وقت بين الرماد والورد: الآثار الكاملة، مج 2، ص 668-669.

وحول تأثّر المبدعين (وأدونيس واحد منهم) بـ «دو لاكروا» وزيارته إلى المغرب، انظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 313-317. ونعتقد أنّ لرحلات «غوته» و«أندري جيد»، وغيرهما، إلى مدن الشرق وانعكاساتها على إبداعهما، الأثر ذاته لشهرتهما عند المبدعين العرب المعاصرين.

[1099←]

عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 315.

[1100←]

ترتبط «الهاوية» عند بودلير بـ«الرّحيل إلى المجهول» و«البحث عن الجديد». ويتجلّى هذا في قصيدته المعنونة بـ «الرّحلة» (Le Voyage) التي يقول فيها:

Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte !

Nous voulons, tant ce feu nous brule le cerveau,

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?

Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!

انظر:

Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p. 126.

[1101←]
انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 183.

[1102←]
انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 133.

[1103←]
المصدر نفسه، ص 280.

[1104←]
المصدر نفسه، ص 45.

[1105←]
انظر: جابر عصفور، «رحلة الشاعر في بحار الفكر،» في: جابر عصفور، عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش، كتاب العربي؛ العدد 88 (الكويت: وزارة الإعلام، 2012)، ص 64-77.

[1106←]
المصدر نفسه، ص 66.

[1107←]
المصدر نفسه، ص 66.

[1108←]
انظر: أدونيس، المحيط الأسود، ص 152-156.

[1109←]
عصفور، الرواية والاستنارة، ص 105.

[1110←]
المصدر نفسه، ص 23.

[1111←]
انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 303-311.

[1112←]
انظر: عصفور، عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش، ص 222-237.

[1113←]
المصدر نفسه، ص 64.

[1114←]
انظر: عصفور: رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 306، وغواية التراث، ص 147.

[1115←]
عصفور، غواية التراث، ص 135.

[1116←]
يزخر كتاب رؤى العالم لجابر عصفور بالتقريب بين «التحديث الشعري» و«الوعي المديني». والعلاقة بين العنصرين متواترة في كتب النقد العربي المعاصر. انظر مثلًا: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، فصل «الشاعر والمدينة»، ص 279-300؛ محمّد العبد حمّود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1986)، فصل «المدينة في الشعر العربي الحديث»، ص 251-278، وأبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، فصل «الوعي المحدث» ص 75-119.

[1117←]

انظر: عصفور، الرواية والاستنارة، المدخل «الوعي المديني» والفصل الأوّل «تمثيلات المدينة المتحوّلة»، ص 21-101. كما يراجع: عصفور، زمن الرواية.

[1118←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص 334.

[1119←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 240.

[1120←]
المصدر نفسه، ص 309.

[1121←]
حسين محمّد فهيم، أدب الرّحلات، عالم المعرفة؛ 138 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989)، ص 21.

[1122←]
المصدر نفسه، ص 21.

[1123←]
كتب أدونيس: «ومع أنّني نشأت في مناخ ديني إسلامي، وأنتمي ثقافيّا إلى الإسلام وبخاصّة التشيّع والتصوّف، فأنا لم أمارس التديّن، خلافًا لعائلتي كلّها، وبخاصّة أبي». انظر: أدونيس، المحيط الأسود، ص 108-109. ويقول في موقع لاحق من المصدر نفسه: «نشأت في مناخ دينيّ متشيّع. مناخ لا يرى التشيّع مؤسسة أو نظامًا. يراه، بالأحرى، ينبوع تجدّد وبدايات: بداية فكر جديد، وأدب جديد، وإنسان جديد، وعالم جديد. يراه طاقة ومعنى- يتجدّد باستمرار، إلى ما لا نهاية» (ص 113).

[1124←]
يجسّد بعض هذا التجنّي ما قاله كمال أبو ديب، الناقد البنيوي، حين عرّج على «إشكالية العلاقة بين النصّ والعالم»، الإشكالية التي ترتكز عليها نظريات نقدية عتيدة كـ«البنيوية التوليدية» مثلًا. إذ يقول ساخرًا ممن يبحثون عن

ملامح العالم في النصّ: «كيف أسائل النصّ أن يفصح عن علاقته بالعالم؟ بل، أين، أين العالم؟ بل، ما هو العالم؟». انظر: كمال أبو ديب، «النصّ والحقيقة: دوار الأسئلة، أسئلة الدّوار،» مجلة الناقد (لندن)، العدد 22 (نيسان/أبريل 1990)، ص 49.

[1125←]
يقول جان ماري شافر، «إنّ مفهوم النصّ، الذي استعمل بشكل واسع في إطار اللسانيات والدراسات الأدبية، قلّما حُدّد تحديدًا واضحًا» .انظر:

Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris: Seuil, 1995), p. 594.

[1126←]
يقول يوري لوتمان :«يصعب إعطاء تعريف لتصوّر النصّ» .نقلًا عن :كتابات معاصرة، السنة14 ، العدد55)آذار/مارس(2005 ، ص.43

[1127←]
أصبح ما يعرف بـ «النقد النصّي(La Critique textuelle) » عنوانًا لمرحلة مستقلّة في تاريخ النقد العالمي المعاصر .انظر مثلًا :بيير باربريس، «النقد الاجتماعي،» في :مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا؛ مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة؛) 221 الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(1997 ، الفصل الخامس، ص259-209 ، و

Elisabeth Ravoux Rallo, Méthodes de critique littéraire (Paris: Armand Colin, 1993), pp. 93-136.

[1128←]
يفتتح رولان بارت مقاله بالسؤال التالي: «ما النصّ حسب الرأي الشائع؟،» انظر: رولان بارت، «نظريّة النصّ،» ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسيّة، العدد 27 (1988)، ص69، ويعرّب محمد خير البقاعي هذه الجملة بقوله: «ما مفهوم النصّ في العرف العام؟». انظر: العرب والفكر العالمي، العدد 3 (صيف 1988)، ص 89.

ولبول ريكور مقال بعنوان «ما هو النصّ؟» نشر لأوّل مرّة في الهيرمينوطيقا والديالكتيك(Hermeneutik und Dialektik)، طبعة1970 ، وأعيد نشره في كتاب لبول ريكور صدر سنة 1986 بعنوان

. (Du Texte à l'action- Essais d'herméneutique, 2ème éd. (Paris: Seuil, 1986

يراجع هذا في :بول ريكور، «النص والتأويل،» ترجمة منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي، العدد) 3 صيف (1988، ص) 37 المتن والهامش .(ورأت جماعة مو (Groupe μ) أنّ توضيح مفهومها للنصّ يساهم في بناء نظريتها البلاغية .لذلك جعلت واحدة من فقرات المقدمة خاصة بالنص .انظر:

Groupe µ, Rhétorique de la poésie (Paris: Ed. Seuil, 1990), p. 21.

[1129←]
تختلف تعريفات النصّ باختلاف النظريات .ونحن نثبت، هنا، التعريف الذي انطلق منه بول ريكور في مقاله حول مفهوم النصّ .انظر :ريكور، «النص والتأويل،» ص.37

[1130←]
انظر: هانس جورج غادامير، «فنّ الخطابة وتأويل النصّ ونقد الإيديولوجيا،» العرب والفكر العالمي، العدد 3 (صيف 1988)، ص 7.

[1131←]
يميّز بارت بين «النصّ»، كمادّة لغويّة، و«الأثر» كمادّة ورقيّة. كما يستعمل هيدغر مصطلح «الأثر الفنّي» للدلالة على المنتوج المادّي للمبدع. انظر: محمّد مساعدي، «ماهيّة الأثر الفنّي عند هيدغر،» الفكر العربي المعاصر، السنة 30، العددان 156-157 (خريف 2011)، ص 96-105.

[1132←]
يعرّف بارت «الأثر» بقوله :«الأثر موضوع جاهز، يمكن أن يحصى عددًا، وأن يشغل حيّزًا ماديًّا) كأن يوضع على رفوف مكتبة ...(فالأثر تحويه اليد» .انظر :بارت، «نظريّة النصّ،» ص.82

[1133←]
مثّل «الكتاب» موضوعًا مصطلحيًّا عابرًا عند فرنسوا قودان أثناء معالجته «الخصوصيات العارضة والخصوصيات الثابتة» في المصطلح. انظر:

François Gaudin, «Le Cendrier, Le généticien et La boite de nuit ou les termes ont-ils des propriétés extrinsèques ou intrinsèques?,» papier présente à: Sémantique des termes spécialisés, colloque dirige par Valérie Delavigne et Myriam Bouveret (Rouen: Publications de l’Université de Rouen; C.N.R.S, 1999), p. 71.

[1134←]
نُشر ببيروت في طبعة أولى سنة .1965 ثمّ نشر ضمن الآثار الكاملة عن دار العودة في بيروت، ط2 ،1971.

[1135←]
نُشرت في بيروت عن دار العودة في طبعة أولى، سنة 1979.

[1136←]
نشر في بيروت في طبعة أولى عن دار الآداب، سنة.1985

[1137←]
طُبِعت الأجزاء الثلاثة في بيروت عن دار الساقي. وقد نُشر الجزء الأوّل سنة 1995، ونُشر الثاني سنة 1998، ونشر الجزء الثالث سنة 2002.

[1138←]
نُشر في بيروت عن دار السّاقي سنة.2008

[1139←]
نُشر بأبو ظبي عن المجمّع الثقافي، سنة.2002

[1140←]
نُشرت في طبعة أولى عن دار مجلّة شعر ببيروت سنة.1958

[1141←]
قال تعالى: (كلاَّ إنَّ كتابَ الفُجَّارِ لَفي سجِّينٍ. وما أَدْراكَ ما سجِّينٌ. كتابٌ مَرْقومٌ). [المطففين: الآيات 7-9]. ويقال: «كتاب مرقوم إذا بُيِّنت حروفُه بعلاماتها من الترقيم»، انظر: أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999)، مج 1، ص 480. و«الراء والقاف والميم أَصْلٌ واحدٌ يدلُّ على خطٍّ وكتابةٍ وما أشبَهَ ذلك». (ص 480).

وقال تعالى: {كانَ ذلكَ في الكتابِ مسطورًا} [الإسراء: الآية 58]. ونصّ الآية ورد في سورة الأحزاب، الآية 6.

وقال تعالى :{والطُّورِ. وكتابٍ مسطورٍ} [الطور: 1 - 2] و«السين والطاء والرّاء أصلٌ مُطَّرِدٌ يدلُّ على اصطفافِ الشَّيْءِ، كالكتاب والشَّجَرِ»، انظر: ابن فارس، المصدر نفسه، مج 1، ص 556.

وقال تعالى :{ومَا كُنتَ تتْلو منْ قَبْلِهِ منْ كتابٍ ولاَ تخُطُّهُ بيَمِينِكَ} [العنكبوت: الآية 48].

[1142←]
أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه محمد باسل عيون السّود (بيروت: دار الكتب العلميّة، 2002)، ص 175.

[1143←]
يعرّف الجرجاني مصطلح «الكتاب المبين» بقوله :«هو اللوحُ المحفوظُ»، انظر :المصدر نفسه، ص.183

[1144←]
في إشارة إلى قوله تعالى: {وَلوْ نزَّلْنا عليْكَ كتابًا في قِرْطاسٍ فَلَمَسوهُ بأيْدِيهِمْ}. [الأنعام: الآية 7].

[1145←]
في إشارة إلى قول الله تعالى: {ونُخْرِجُ لهُ يومَ القيامَةِ كتابًا يلْقاهُ منشورًا} [الإسراء: الآية 13].

[1146←]
في إشارة إلى قوله تعالى: {واتلُ ما أُوحِيَ إليْكَ منْ كتَابِ ربِّكَ}. [الكهف: الآية 27].

[1147←]
في إشارة إلى قوله تعالى: {ولنْ نُؤْمِنَ لِرُقِيِّكَ حتَّى تُنَزِّلَ عليْنَا كتابًا نَقْرَؤُهُ}. [الإسراء: الآية 93].

وقوله تعالى: {اقرَأْ كتابَكَ كفَى بنفْسِكَ اليومَ عليْكَ حسيبًا} [الإسراء: الآية 14].

وقوله تعالى: {يومَ ندعو كُلَّ أُناسٍ بإمامِهِمْ فمنْ أُوتِيَ كتابَهُ بيَمينِهِ فأولئكَ يقرَؤُون كتابَهمْ ولا يُظلَمُون فَتيلاً} [الإسراء: الآية 71].

وقوله تعالى: {فيَقولُ هاؤُمُ اقْرَؤُوا كتابِيَهْ} [الحاقّة: الآية 19].

[1148←]
في إشارة إلى قوله تعالى: {ومَا أَتيْناهُم منْ كُتُبٍ يَدْرُسُونَها} [سبأ: الآية 44].

[1149←]
في إشارة إلى الآية 71 من سورة الإسراء، والآية 19 من سورة الحاقّة، والآية 7 من سورة الانشقاق، والآية25 من سورة الحاقّة، والآية 10 من سورة الانشقاق.

[1150←]
انظر: القرآن الكريم، «سورة الأنبياء،» الآية 104. ويراجع تفسيرها عند ابن عربي الذي يقول: «كطيّ الصحيفة للمكتوبات التي فيها»، انظر: محيي الدين أبو بكر بن عربي، تفسير ابن عربي (بيروت: دار صادر، 2002)، مج 1، ص 384.

[1151←]
يقول تعالى: {اذْهَبْ بكتابي هذا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ} [النمل: الآية 28].

[1152←]
يرى روبير إسكربيت أنّ مصطلح «كتاب أدبي» يشهد تسيّبًا مفهوميًّا .لذلك يحاول تحديده بقوله :«هو كلّ أثر لا يكون وسيلة وإنّما غاية في ذاته» .انظر:

Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Que sais-je?; no. 777 (Paris: Presses universitaires de France, 1960), p. 21.

[1153←]

Ibid., p. 17.

[1154←]
Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 301.

[1155←]
عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ط 2 (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثّقافي العربي، 1996)، ص 132.

[1156←]
يحيل أدونيس على المتصوّر المادّي الأصلي للكتابة، أي التدوين على الرقاع أو النقش على الحجارة والعسُب والأقتاب، مشيرًا إلى أنّ العمليّة يقوم بها أناس مكلّفون. انظر: أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 20 و46-47.

[1157←]
المصدر نفسه، ص 19.

[1158←]
المصدر نفسه، ص.21

[1159←]
المصدر نفسه، ص.21

[1160←]
المصدر نفسه، ص.30

[1161←]
أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء (بيروت: دار الساقي، 2008)، ص 61.

[1162←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 31. وقد نجد لمصطلح «الكتاب»، عند الصوفيين، متصوّرًا رمزيًّا آخر هو «الإنسان». إذ يقول ابن عربي، معلّقًا على الآية 38 من سورة الأنعام {وعِنْدَه أُمُّ الكتابِ}: «فنحن الكتاب الأجلى، وهو [النبي محمد] الأمّ الأعلى، فالإنسان الكتاب الجامع، والليل المظلم، والنهار المشرق الساطع». انظر: محيي الدين أبو بكر بن عربي، كتاب ختم الولاية، دراسة وتحقيق قاسم محمد عبّاس، ط 2 (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2006)، ص 98.

[1163←]
انظر: جابر عصفور، غواية التراث، كتاب العربي؛ العدد 62 (الكويت: وزارة الإعلام، 2005)، ص 212.

[1164←]
المصدر نفسه، ص.154

[1165←]
المصدر نفسه، ص.156

[1166←]
المصدر نفسه، ص.168

[1167←]
المصدر نفسه، ص.163

[1168←]
المصدر نفسه، ص.165

[1169←]
المصدر نفسه، ص.155

[1170←]
انظر :المصدر نفسه، ص 154 ـ.155

[1171←]
انظر: روجيه عطيّة، الكتاب في العالم الإسلامي، ترجمة عبد الستار الحلوجي، عالم المعرفة؛ 297 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003)، ص 231. ولمزيد التوسع حول هيمنة السوق التجارية على «الإبداع» و«الثقافة» ودوافع ذلك، انظر: جون هارتلي، الصناعات الإبداعية: كيف تُنتَج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟، 2 ج، عالم المعرفة؛ 338 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007)، ج 1، ص 7 - 56 (المقدمة).

[1172←]
إيمانويل فريس وبرنار موراليس، قضايا أدبيّة عامّة: آفاق جديدة في نظريّة الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة؛ العدد 300 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004)، ص 37. ويمثّل «الناشر»،

بما هو عنصر من عناصر «الاتصال الأدبي»، محورًا أساسيًّا في النّظريّة الأدبيّة المعاصرة. وأهميّته تكمن في دوره التقييمي، من ناحية، ودوره الصناعة الإبداعيّة، من ناحية ثانية (ص 37).

[1173←]
يقول روبير إسكربيت :«في الحقيقة، لا يوجد تعريف للكتاب .كلّ دولة وكلّ إدارة تعتمد تعريفها الخاصّ له» .انظر في هذا :

Escarpit, Sociologie de la littérature, pp. 17-18.

[1174←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، 4 ج، ط 8 (بيروت: دار الساقي، 2002)، ج 4، ص 249.

[1175←]
أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 172 - 173.

[1176←]
جابر عصفور، عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش، كتاب العربي؛ العدد 88 (الكويت: وزارة الإعلام، 2012)، ص 5.

[1177←]
انظر :فريس وموراليس، قضايا أدبيّة عامّة :آفاق جديدة في نظريّة الأدب، ص 35 ـ45.

[1178←]
بيير -مارك دو بيازي، «النقد التكويني» في :مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 33ـ34.

[1179←]
فريس وموراليس، المصدر نفسه، ص.36

[1180←]

المصدر نفسه، ص 50-51.

[1181←]
المصدر نفسه، ص.45

[1182←]
فريس وموراليس، المصدر نفسه، ص 78. ويبدو أنّ هذا الرأي، الذي ورد في فصل «الأثر الأدبي وحدوده»، هو لإيمانويل فريس لأنّه جاء على ذكر شريكه ضمن هذا الفصل (ص 66).

[1183←]
المصدر نفسه، ص.76

[1184←]
أثار لوسيان غولدمان مسألة «تفاوت القيمة الفنيّة» بين المنشور والمخطوط، أثناء حديثه عن القراءة المعقدة لكتاب باسكال، الأفكار (Pensées) المنشور بعد وفاة المؤلف .انظر :المصدر نفسه، ص.84

[1185←]
المصدر نفسه، ص.36

[1186←]
انظر مثلًا، حديث جابر عصفور عن علاقته بأمل دنقل واطلاعه على قصائد ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» قبل نشرها. انظر: عصفور، عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش، ص 34. انظر أيضًا: «وعي الهزيمة،» العربي، العدد 619 (حزيران/يونيو 2010).

[1187←]
عولجت قضيّة «نشوئيّة النصّ» من زوايا أربع :نفسيّة وشعريّة ولسانيّة واجتماعيّة؛ انظر :دو بيازي، «النقد التكويني،» ص.56-46

[1188←]
انظر :عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور -أمل دنقل -محمود درويش، ص 106 -.107

[1189←]
نجد هذه العبارة على غلاف ديوانه مفرد بصيغة الجمع، طبعة دار الآداب، 1988. (طبعة أولى 1975).

[1190←]
انظر مقدمة لطيف زيتوني، في :فريس وموراليس، قضايا أدبيّة عامّة :آفاق جديدة في نظريّة الأدب، ص.16

[1191←]
أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص.141

[1192←]
عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور -أمل دنقل -محمود درويش، ص.53

[1193←]
المصدر نفسه، ص.53

[1194←]
مجلّة العربي، العدد 526 (أيلول/سبتمبر 2002).

[1195←]
عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور -أمل دنقل -محمود درويش، ص.78

[1196←]
Escarpit, Sociologie de la littérature, pp. 57-70.

[1197←]

المقالان وردا ضمن كتاب :عصفور، غواية التراث، ص.58-41

[1198←]
المصدر نفسه، ص.44

[1199←]
توصل بعض المستشرقين ألفريد فون كريمر إلى معنى «التدوين» من تحليل الفعل (علق) لغويًّا. انظر: سليمان الشطّي، المعلقات وعيون العصور، عالم المعرفة؛ 380 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011)، ص 18. أمّا دلالة «التعليق» رمزيّا على «النشر» فلا نعرف من أشار إليها.

[1200←]
المصدر نفسه، ص.47

[1201←]
المصدر نفسه، ص.43

[1202←]
المصدر نفسه، ص.44

[1203←]
عصفور، غواية التراث، ص.45

[1204←]
المصدر نفسه، ص.48

[1205←]
المصدر نفسه، ص.46

[1206←]

لم يقتصر تشريف النصوص القيمة بالشكل الفريد على الجاهليين. إذ مع اتساع نطاق الدولة الاسلاميّة، كما يذكر ابن خلدون، وتطوّر العمران وتقدّم العلوم وكثرة التآليف والنسخ والتدوين، ازدهرت العناية بالدواوين العلميّة والسجلاّت. «وكانت السجلاّت أوّلًا لانتساخ العلوم وكتب الرسائل السلطانية والإقطاعات، والصكوك في الرقوق المهيّأة بالصناعة من الجلد، لكثرة الرّفه وقلّة التآليف صدر الملّة كما نذكره، وقلّة الرسائل السلطانيّة والصكوك مع ذلك، فاقتصروا على الكتاب في الرقّ تشريفًا للمكتوبات وميلًا بها إلى التصحيح والإتقان». انظر: أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق جمعة شيخة، 2 ج (تونس: الدار التونسية للنشر، 1989)، ص 510.

[1207←]

انظر :عصفور، غواية التراث، ص 48.

[1208←]

Escarpit, Sociologie de la littérature, p. 65.

[1209←]

يختزل روبير إسكربيت عمليّة النشر (Acte d’édition) في أفعال ثلاثة هي :«الاختيار»(Choisir) ، وتقابل عندنا «التقييم»، و«الصناعة»(Fabriquer) ، وتقابل عندنا «الطباعة»، و«التوزيع» .(Distribuer) انظر: Ibid., p. 63.

[1210←]

قليلة هي الأعمال النقديّة العربيّة التي أولت أهمّية جماليّة للشكل «اللالغوي» الذي تتجلّى فيه بعض النصوص الإبداعيّة العربيّة. حتّى أنّ بعض النقاد نبّه إلى خطورة ذلك قائلًا: « القصيدة الحديثة، أكانت عربيّة أم أجنبيّة، هي جسم طباعي، له هيئة بصريّة مظهريّة، حتّى أنّها.. محسوسة في بعض الأحيان. [...] الناقد الحديث يتعامل مع القصيدة الحديثة... كأعمى، أي دون أن ينظر أبدا إلى هيئتها الخارجيّة [...] إنّه ناقد... لغوي وحسب». انظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصّي (الدار البيضاء: دار توبقال، 1988)، ص 15. ومن الأعمال النقديّة القليلة التي أولت أهمّيّة للشكل المادّي المحسوس لبعض النصوص الإبداعيّة العربيّة (الفصل الأوّل - الشكل الخطّي، ص 13-37).

انظر أيضًا: توفيق بكّار، «شعر العلامات أو فلسطين بين نظم وخطّ ورسم،» (نصّ مقدّمة لكتاب يلتقي فيه درويش وشعره بخطّ حسن المسعودي وكامل إبراهيم ورسوم رشيد قريشي)، الحياة الثقافيّة، السنة 27، العدد 135 (أيار/مايو 2002)، ص 4 - 9. وفي هذا المقال/المقدّمة تركيز كثيف على معنى «التناسب القيمي» بين «التشكيل اللغوي» و«التشكيل الخطّي» و«تشكيل الرّسم»، كما حاولنا أن نثبته في هذا العنصر وعليه نقيس التصوّر المادي للنصّ عند أدونيس وجابر عصفور.

[1211←]
انظر: أدونيس، المحيط الأسود (بيروت: دار الساقي، 2005)، ص 419.

[1212←]
ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج 2، ص 526، العمود الثاني، مادة (نصّ).

[1213←]
أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون (بيروت: دار الجيل، [د. ت.])
ج 3 ، ص 154. والخَضْمُ: الأكلُ بجميعِ الفمِ، والقضْمُ بأطرافِ الأسْنانِ. أمّا العَنَقُ فضرب من السَّيْرِ.

[1214←]
المصدر نفسه، ص 335.

[1215←]
أدونيس، سياسة الشعر، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1996)، ص 59.

[1216←]
المصدر نفسه، ص.59

[1217←]
جابر عصفور، قراءة التراث النقدي (نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1991)، ص 70.

[1218←]
المصدر نفسه، ص.113

[1219←]
انظر :المصدر نفسه، ص.113

[1220←]
المصدر نفسه، ص.108

[1221←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.82

[1222←]
المصدر نفسه، ص.84

[1223←]

المصدر نفسه، ص.84

[1224←]
انظر: المصدر نفسه، ص 82 - 84.

[1225←]
يراجع كلّ ما سبق وورد بين مزدوجتين ضمن :المصدر نفسه، ص 87 -.88

[1226←]
انظر: جابر عصفور، نظريّات معاصرة (دمشق؛ بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 1998)، ص 209-210 و260. وهذه الإشارات وردت في إطار حديثه عن الشعريّة.

[1227←]
انظر: أدونيس: سياسة الشعر، ص 20-21، وكلام البدايات (بيروت: دار الآداب، 1989)، ، ص179.

[1228←]
انظر: أدونيس، كلام البدايات، ص 180.

[1229←]
المصدر نفسه، ص 179.

[1230←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص 249.

[1231←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 21.

[1232←]

المصدر نفسه، ص 14.

[1233←]

المصدر نفسه، ص 14.

[1234←]

أدونيس: رأس اللغة جسم الصحراء، ص 284، والمحيط الأسود، ص 429.

[1235←]

المصدر نفسه، ص.101

[1236←]

تراجع كلّ هذه التفاصيل، في: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (بيروت: دار الآداب، 2002)، ص 255-260.
وما ورد بين مزدوجتين مقتطع من المصدر.

[1237←]

انظر :أدونيس، المحيط الأسود، ص 127وص.429

[1238←]

لمزيد التوسّع، انظر :إبراهيم، الغانمي وعلي، معرفة الآخر :مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ص 104 -.106

[1239←]

جابر عصفور، «أليجوريات إحيائيّة،» العربي، العدد) 495 شباط/فبراير(2000 ، ص78 ، العمود الأوّل .وأعيد نشر هذا المقال منقحًا ومزيدًا، في :جابر عصفور، الرواية والاستنارة، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 55 (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2011)، الفصل السادس «أليجوريات النهضة»، ص 265-310. وقد ورد الشاهد في الصفحة 267.

[1240←]

المصدر نفسه.

[1241←]

المصدر نفسه

[1242←]

انظر مثلًا: عصفور، الرواية والاستنارة، ص 272. وفيه فقرة ممّا أضافه الكاتب على المقال المنشور بمجلّة العربي، تحضر فيها مصطلحات كثيرة بعضها عربي قديم وبعضها مقترض من النظريات النقدية الغربية المعاصرة.

[1243←]

Ducrot et Schaeffer, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 215.

ويوصف هذا الاتساع «العلامي» بكونه «عملًا علاماتيًّا لا يتناهى».(Sémiose Infinie)

[1244←]

جابر عصفور، مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر (بيروت: دار الفارابي؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2003)، ص 33.

[1245←]

أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.70

[1246←]

لا يخرج هذا الإجراء عن التفكير السيميائي. فقد أولت السيميائيّة النّظريّة مفهوم «الحافز» أهمّيّة كبرى. إذ يقول بيار غيرو: «العلامة مؤسَّسَة، إذاً، على علاقة اصطلاحيّة بين الدّالّ والمدلول. وبإمكاننا أن نميّز أهمّ نموذجيْن في العلاقات تُحدّد على أساس وجود الحافز أو انعدامه منها». انظر: بيار غيرو، السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، سلسلة زدني علمًا (بيروت؛ باريس: منشورات عويدات، 1984)، ص 35.

[1247←]

يقول بيرس معرّفًا العلامة: «علامة، أو ممثّلة [مصوّرة]، هي شيء ما، يحيل، عند شخص ما، على شيء ما، وفق علاقة ما أو بسبب عنوان ما». انظر:

Mériam Korichi and Christian Hubert-Rodier, Notions d'esthétique (Paris: Gallimard, 2007), p. 156.

[1248←]
إبراهيم، الغانمي وعلي، معرفة الآخر :مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ص 81 ـ82.

[1249←]
حول هذه الوظيفة التي تسند إلى العلامة، انظر

Joëlle Gaidès-Tamme et Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, coll. «Cursus» (Paris: Armand Colin, 1993), p. 284.

[1250←]
انظر: عصفور، الرواية والاستنارة، ص 24.

[1251←]
المصدر نفسه، ص.25-26

[1252←]
انظر: جابر عصفور، «المجلات الثقافيّة: ميراث الماضي وآمال المستقبل،» في: جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة (القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة، 2008)، ص 329-363.

[1253←]
يراجع هذا في قسم «في أفق بيروت»، في :أدونيس، المحيط الأسود، ص 289 ـ355.

[1254←]
المصدر نفسه، ص 259 ـ267.

[1255←]

انظر :مقال «الأبيض/نيويورك» في :المصدر نفسه، ص 133 ـ137.

[1256←]

انظر: الجزء الموسوم بـ«غيوم تمطر حُبًّا صينيًّا،» في: أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ العدد 40 (دبي: كتاب دبي الثقافيّة، 2010)، ص 71 ـ89.

[1257←]

انظر مثلًا :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، فصل «معنى يقبل جميع الصور»، ص 394 - .398 وفضاء لغبار الطّلع، نصّ «كورتي نوفا/البندقيّة – إلى مركو روتيلّلي،» ص69 - 61 ، والفقرة الأولى من نصّ «خلايا نافرة في جسد الوقت،» ص 89 ـ93.

[1258←]

أدونيس، المحيط الأسود، ص.324

[1259←]

انظر :أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء، فصل «استطراد بريشة المنفى :إلى 2002 رقمًا،» ص 53 ـ58 ، وفصل نصّ «الحمد للصفر،» ص 154 ـ160.

[1260←]

انظر :أدونيس، المحيط الأسود، فصل «حجاب على الرأس أم حجاب على العقل،» ص 91 ـ95 ، وفصل «الحجاب وجغرافيّة الجنّة،» ص 96 - .100 انظر أيضًا :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 255 - .260ويعتبر الحجاب علامة لإيحائه بانتماء لابسته إلى مجموعة ذات ثقافة مخصوصة .

[1261←]

انظر مثلًا :أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء، فصل «نشوة»، ص292-289 ، وفصل «برلين، بريخت، مروان،» ص 293 ـ299.

[1262←]
المصدر نفسه، فصل «المثلّث الدّائرة،» ص 199-202، وقسم «ملحق: صداقات، توضيحات، مناقشات،» ص 239 - 299. انظر: أدونيس، المحيط الأسود، فصل «الجدار» ص 274 - 279.

[1263←]
تنتشر هذه المواضيع في كتابات أدونيس وجابر عصفورًا انتشارًا لافتًا .ويكفي أن نحيل إلى المصادر التالية: أدونيس :موسيقى الحوت الأزرق؛ المحيط الأسود؛ رأس اللغة جسم الصحراء ...وجابر عصفور :نقد ثقافة التخلّف؛ مواجهة الإرهاب؛ ضدّ التعصّب ونحو ثقافة مغايرة...

[1264←]
قد لا تستثنى العلامات «الإنسانيّة» من البعد الجماعيّ .ولأدونيس وعي بذلك .فقد قال عن صدّام حسين :«ليس صدّام حسين من أنشأ العراق، وإنّما العراق هو الذي أنشأه» .انظر :أدونيس، المحيط الأسود، ص.148

[1265←]
لا يستثني أدونيس من ذلك العلامة اللسانية متمثّلة بـ«الكلمة» .إذ يقول :«ليس الجمال الشعري في الكلمة بحدّ ذاتها، وإنّما هو في طريقة استخدامها، أي في الإنسان» .انظر :أدونيس، كلام البدايات، ص.29

[1266←]
إبراهيم، الغانمي وعلي، معرفة الآخر :مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ص.107

[1267←]
غالبًا ما يُطلق على هذا التعامل مصطلح «الترميز» رغم اشتراط مبدإ «التوافق» في العلامة حتّى تكون «رمزًا». والملاحظ أنّ هذه العلامات تعامل في البحث السيميائي تعاملًا مخصوصًا تراعى فيه الوضعية الجمالية لا غير .فالعلامة لا تعود بالضرورة إلى مرجع بل هي المرجع .فمدلولاتها هي نفسها دالاّت .انظر في هذا، مثلًا: غيرو :السيمياء، الفصل الرابع «أنظمة الرموز الجماليّة،» ص 89 ـ.109

[1268←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.329

[1269←]
المصدر نفسه، ص.321

[1270←]
يعتبر بعض السيميائيين «القدرة على الترميز» المعيار الفاصل بين «العلامة العلميّة والتقنيّة» و«العلامة الجماليّة» .انظر :غيرو، السيمياء، ص.19

[1271←]
هناك من يعتقد أنّ «العلامات الاجتماعيّة في ثقافتنا الحديثة تبدو، بعامّة، أقلّ اصطلاحًا» .انظر :المصدر نفسه، ص 122.

[1272←]
يستعير أدونيس المصطلح البارتي الشهير «أساطير حديثة» للتعبير عن «الرؤية الجديدة للعالم وانتشار ثقافات حديثة تعوّ ض الثقافات المعهودة .وفي إطار هذه الثقافات الجديدة، تقوم العلامات بوظائف جديدة» .انظر: أدونيس، المحيط الأسود، ص.153

[1273←]
هذا المصطلح وصف به أدونيس مدينة «بيروت» .انظر :أدونيس، المحيط الأسود، ص.328

[1274←]
استخرجنا الأمثلة الواردة في هذه الفقرة من كتابات أدونيس التالية :المحيط الأسود؛ رأس اللغة جسم الصحراء؛ موسيقى الحوت الأزرق؛ النظام والكلام .ومن كتابات جابر عصفور التالية :نحو ثقافة مغايرة؛ ضدّ التعصّب ونقد ثقافة التخلّف.

[1275←]
انظر: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 2000)، ص 90-91.

[1276←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.328

[1277←]
المصدر نفسه، ص.321

[1278←]
المصدر نفسه، ص.327

[1279←]
المصدر نفسه، ص.328

[1280←]
المصدر نفسه، ص.328

[1281←]
المصدر نفسه، ص.328

[1282←]
أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء، ص.135

[1283←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.327

[1284←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.380

[1285←]
المصدر نفسه، ص.321

[1286←]
انظر: أدونيس: كلام البدايات، ص 196، والمحيط الأسود، ص 21 ـ 22. انظر أيضًا مقدمة كتاب: جابر عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، سلسلة كتاب دبي الثقافيّة؛ 21 (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، 2009)، ص27.

[1287←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.328

[1288←]
تراجع كلّ هذه المصطلحات، في :المصدر نفسه، ص 152 و.328

[1289←]
تراجع هذه المصطلحات، في :المصدر نفسه، ص 327 ـ.328

[1290←]
انظر هذا ضمن: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي: نظريّة قريماس، سلسلة دراسات أدبيّة (تونس: عالم الكتب، 2006).

[1291←]
انظر: غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادّة، ترجمة علي نجيب إبراهيم؛ تقديم أدونيس (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007)، ص 28.

[1292←]
أدونيس، رأس اللغة جسم الصحراء، ص.135

[1293←]

اخترنا هذا المصطلح لأنّه شائع في كتابات أدونيس وجابر عصفور .فأدونيس يصف «قراءة النصّ الديني السائدة» بـ«القراءة الخياليّة»، حينًا، وبـ«القراءة الإيديولوجيّة»، حينًا آخر .انظر :أدونيس، المحيط الأسود، ص13 و .15أمّا جابر عصفور فيصف بعض قراءاتنا لمصطلح «عالميّة الأدب» بالقراءة الناتجة من «عمليّة تخييل إيديولوجي» .انظر :عصفور، النقد الأدبي والهويّة الثقافيّة، ص .247 ونعتقد أنّ شروط هذه القراءة، كما حاول الناقدان الإشارة إليها، تنطبق على بعض قراءتهما لعلامات ثقافيّة محدّدة.

[1294←]
يوهمنا أدونيس أنّه يستند إلى فهم واضح لمصطلح «مدينة» حين كان يقرأ «بيروت/نصًّا» .انظر :أدونيس، المحيط الأسود، ص.298

[1295←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.404

[1296←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.295

[1297←]
المصدر نفسه، ص.302

[1298←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.406

[1299←]
أدونيس، المحيط الأسود، ص.302

[1300←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.404

[1301←]
يراجع، إضافة إلى ما كتبه أدونيس عن بيروت والقاهرة، ما كتبه عن بعض المدن السوريّة: رأس اللغة جسم الصحراء، ص 252-263.

[1302←]
يربط جابر عصفور بين «النقد» و«دراسة النصوص الإبداعيّة اللغويّة تنظيرًا وتطبيقًا». انظر: جابر عصفور: نقد ثقافة التخلّف (القاهرة: دار الشروق، 2009-2010)، ص 11، وضد التعصّب (الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001)، ص 10.

[1303←]
العبارة لابن سلاّم الجمحي، انظر: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر (جدّة: دار المدني، [د. ت.])، ص 5، الفقرة عدد 4. والمقصود بها، في السياق الذي نريده لها، هو ما يصطلح عليه الفرنسيون بـ«Le Savoir- Faire».

[1304←]
مثّل هذا الانتقال مرحلة جديدة في تاريخ الفنون عامّة .وقد رصدت ميريام كوريشي (Mériam Korichi) ذلك، حين اهتمّت بمصطلح «فنّ» كمصطلح من مصطلحات «علم الجمال»، فقالت :«يتمثّل الأمر في أنّ الفنّ المعاصر، بعد الفنّ الحديث، حوّل مركز اهتمام المفهوم الذي كان يهفو إلى تمثيله] مصطلح [فنّ، وغيّر نمط السؤال الذي كان يقود إليه .فبمواجهة إنجازات الفنّ المعاصر، تغيّر نمط الاستفهام :فلم يعد السؤال يدور، كما كان في العصور القديمة والكلاسيكيّة، حول بواعث الفنّ .كما لم يعد يدور، كما عند ظهور الحداثة، حول من هو العبقري .وإنّما أصبح اليوم، ومنذ الثورة المفهوميّة التي قدّم لها مارسال دوشان(Marcel Duchamp) في القرن العشرين، يدور حول معرفة متى يكون هناك فنّ .ليس ماذا ولا مَنْ، وإنّما متى .وأصبح يُنظر إلى الفنّ بما هو حدث، لا بما هو نشاط منظّم» .انظر:

Korichi and Hubert-Rodier, Notions d’esthétique, pp. 178-179.

وبتقليب مصطلح «الحداثة» ومفردات عائلته الاشتقاقيّة يتوصّل جابر عصفور، استئناسًا بما يهفو إليه الحداثيون، إلى أنّ «النصّ الشعري الحديث»، الذي يحقّق فعلي الابتداء والخرق، يمكن أن يكتسب سمات «الحدث المجاوز» الذي يلفت الانتباه إلى ذاته بالقدر الذي يلفت الانتباه إلى فعله في المجال الخارجي من حيث هو إحداث .انظر :جابر عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر) الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي،(2008 ، ص.336

[1305←]
انظر :أدونيس :سياسة الشعر، ص15 ، وكلام البدايات، ص.15

[1306←]

أدونيس، سياسة الشعر، ص.123

[1307←]

Korichi and Hubert-Rodier, Notions d’esthétique, p. 173.

[1308←]

Ibid., p. 173.

[1309←]

Ibid., p. 174.

[1310←]

Ibid., p. 174.

[1311←]

Ibid., p. 174.

[1312←]

كان أدونيس على دراية بوعي العرب القدامى بمتصوّر «الإبداع/صناعة». انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 19-27. كما كان جابر عصفور على علم واسع بذلك. انظر: عصفور، غواية التراث، ص 135-217.

[1313←]

أدونيس، زمن الشعر، ط 5 (بيروت: دار الفكر، 1996)، ص 258.

[1314←]

تتردّد، في كتابات أدونيس، الدّعوة إلى هذا التمييز .انظر :المصدر نفسه، ص168 ، وأدونيس، سياسة الشعر، ص 12.

[1315←]
نفهم هذين التصوّرين من قول جابر عصفور في مقدّمة كتابه :« [...]إنّني لا أتحمّس إلّا للنصّ الشعري الذي يمتعني» .انظر :عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور -أمل دنقل -محمود درويش، ص5.

[1316←]
حول متصوريْ «الرواية الشعريّة» و«الرواية اللاشعريّة»، انظر: جابر عصفور، زمن الرواية (دمشق: دار المدى، 1999)، ص 47. وحول متصوّر «الرواية الهامشيّة» (ص 48).

[1317←]
انظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص.49

[1318←]
انظر :أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 92 -.107

[1319←]
المصدر نفسه، ص 105.

[1320←]
المصدر نفسه، ص.335

[1321←]
قلّما يستعمل أدونيس وجابر عصفور مصطلح «المعاصر» أو أحد مشتقاته لوصف النتاج الإبداعي الذي يتضمّن مفهومات «الحداثة» كما أراداها له. فأدونيس يستعمل مصطلح «الشاعر العربي المعاصر». انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 42، 44 - 45، 53، 55 و62) ومصطلح «الشعر العربي المعاصر» (ص 59). ولا يقصد به معنى «الراهنيّة» وإنّما يقصد به ما يُقصد من «الحداثة». أمّا إذا ما أراد الإحالة على معنى الشعر الذي ينتج في الزمن الراهن، فيستعمل مصطلح «الكتابة الشعريّة الراهنة» (ص 29)، أو «الشعر في الحياة العربيّة

الراهنة» (موسيقى الحوت الأزرق، ص 93)، أو «نتاجنا الشعري العربي السائد» (زمن الشعر، ص 117). أمّا جابر عصفور فقد وسم أحد كتبه عوالم شعريّة معاصرة، ووسم آخر نظريات معاصرة، وعنون ثالثًا بـ آفاق العصر. ومع ذلك، فإنّ جابر عصفور يحترز من مرادفة مصطلح «معاصر» لـ«حديث» أو «جديد». وفي الفصلين الأخيرين من كتابه رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر» تصريح بضرورة التمييز المفهومي بين «الحداثة» و«المعاصرة» و«الجدّة». ففي إطار مراجعته لـ«معنى الحداثة»، يقيم حفرياته المصطلحيّة انطلاقًا من البحث في «دلالة الاصطلاح» (ص 333)، فيلاحظ ذلك الترادف المربك بين «الحداثة والمعاصرة والجدّة ترادفًا ينطوي على قدر غير يسير من الاضطراب» (ص 335). ثمّ يصل إلى نتيجة ترى أنّ «الجدّة» و«المعاصرة» و«الحداثة» مصطلحات متمايزة مفهوميًّا. وقد لا يكون لذلك التمايز المفهومي المرصود عظيم قيمة في بعض فصول كتابه رؤى العالم وفي بعض كتبه الأخرى التي تتبادل فيها مصطلحات «الحديث» و«الجديد» و«المعاصر» المواقع المفهوميّة دون حرج.

[1322←]
انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص 38؛ الشعريّة العربيّة، ص 108؛ موسيقى الحوت الأزرق، ص 389-393، والنظام والكلام (بيروت: دار الآداب، 1993)، ص 66. انظر أيضًا: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 334، 336 و383-384.

[1323←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.337

[1324←]
في علاقة «الحداثة» بـ«المدينة»، انظر :أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص95 ، وجابر عصفور :غواية التراث؛ الرواية والاستنارة، ورؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر.

[1325←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.335

[1326←]
انظر :المصدر نفسه، ص.337

[1327←]
أدونيس، النظام والكلام، ص.218

[1328←]
يقول أدونيس: «كنت في شعر أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنّني في مواقف أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة».
انظر: مجلة مواقف، العدد 15 (أيار/مايو – حزيران/يونيو 1971)، ص 4، نقلًا عن: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007)، ص 198.

[1329←]
انظر: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط 4 (بيروت: دار العودة، 1983)، ص 99-100.

[1330←]
انظر :أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.234

[1331←]
المصدر نفسه، ص.177

[1332←]
يرى أدونيس أنّ «الحداثة العربيّة في القرن العشرين» استعادةٌ لحداثة أسلافنا، فكأنّها تجديد لرؤية قديمة وتحيين.
انظر :أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.115

[1333←]
المصدر نفسه، ص.99

[1334←]
انظر :أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص 99.

[1335←]
انظر :أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص 143-191 و.237-252

[1336←]

من تلك المحاولات ما ورد في «بيان الحداثة» (اقتطفه من: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (بيروت: دار العودة، 1981)، ومحمد لطفي اليوسفي، البيانات (تونس: سراس للنشر، 1995 ص 21-54)، وما ورد في فصل «الشعريّة والحداثة» في: أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 79-112.

[1337←]
بيان الحداثة، ضمن :اليوسفي، المصدر نفسه، ص54 ، وأدونيس، الشعريّة العربيّة، ص112.

[1338←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص336.

[1339←]
المصدر نفسه، ص336.

[1340←]
المصدر نفسه، ص336.

[1341←]
المصدر نفسه، ص336.

[1342←]
أدونيس، زمن الشعر، ص147.

[1343←]
كثيرًا ما يعتبر أدونيس أبا نواس وأبا تمّام أكثر حداثة من شعراء «معاصرين» .انظر مثلًا :المصدر نفسه، ص170.

[1344←]
انظر :أدونيس، كلام البدايات، ص152.

[1345←]
أخذت هذه المصطلحات من :أدونيس :زمن الشعر، ص 63 ـ144 ؛ سياسة الشعر، ص 18 -21 ، ص 125 ـ136
وص 169 -183 ، وكلام البدايات، ص 107 ـ115.

[1346←]
أدونيس، كلام البدايات، ص.203

[1347←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.71

[1348←]
المصدر نفسه، ص.71

[1349←]
أدونيس، كلام البدايات، ص 203 ـ204.

[1350←]
المصدر نفسه، ص.204

[1351←]
انظر :المصدر نفسه، ص.203

[1352←]
المصدر نفسه، ص.32

[1353←]

أدونيس، زمن الشعر، ص.148

[1354←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.49

[1355←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.71

[1356←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.49

[1357←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.72

[1358←]
بهذا المعنى، فقط، يوافق أدونيس على أن يكون «الفنّ» مجانيًّا. لكنّه بمعانٍ أخرى يراه «لامجانيًّا». يراجع في ذلك ما قاله أثناء تعليقه على شعر يوسف الخال. انظر: المصدر نفسه، ص 40. ومن التبريرات الأخرى لـ«لامجانية الشعر» ما نجده في ص 172.

[1359←]
انظر في تحديد هذه السمات المفهوميّة، أدونيس :سياسة الشعر، ص 22 وما بعدها، وكلام البدايات، ص 25-26

[1360←]
عصفور، زمن الرواية، ص.35

[1361←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.200

[1362←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.74

[1363←]
يستعمل جابر عصفور مصطلحي «الشعر النثري» و«النثر الشعري» مترادفين. انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 175. ويميّز أدونيس بين «النثر الشعري» وقصيدة النثر»، انظر: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 189.

[1364←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.28

[1365←]
لا يغيب متصوّر «النصّ - الشبكة/الفضاء» عن كتابات أدونيس .انظر :بيان الحداثة، في :اليوسفي، البيانات، ص 54.

[1366←]
عصفور، زمن الرواية، ص 46.

[1367←]
المصدر نفسه، ص 47. وحول مصطلح «الحدود المرنة» (ص 187 - 196)، وحول مصطلح «رواية السيرة الذاتيّة» يراجع إضافة إلى ما سبق (ص 197 - 204).

[1368←]
انظر «تجنيس» أدونيس للقرآن في: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 19.

[1369←]
اليوسفي، البيانات، ص.54

[1370←]
المصدر نفسه، ص.54

[1371←]
المصدر نفسه، ص.28

[1372←]
انظر، مثلًا :جابر عصفور، «معارضات مسرحيّة،» العربي، العدد) 591 شباط/فبراير(2008 ، ص 76 -.80

[1373←]
انظر: عصفور، مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر، فصل «منمنمات تاريخيّة»، ص219 - .257

[1374←]
عصفور، زمن الرواية، ص.42

[1375←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.37

[1376←]
أدونيس :سياسة الشعر، ص123 ، والثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.89

[1377←]
جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 99 وما بعدها.

[1378←]

يُستعمل هذا المصطلح في قراءة النصوص الأدبيّة النثريّة. يحيل عليه مقال جابر عصفور، «تقنية قنديل أمّ هاشم،» العربي، العدد 555 (شباط/فبراير 2005)، ص 76 - 81.

[1379←]
يستعمل جابر عصفور هذين المصطلحين في مقاله: «الصورة الشعريّة... ذاكرة أم مخيّلة؟،» العربي، العدد 537 (آب/أغسطس 2003).

[1380←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.61

[1381←]
يشير أدونيس إلى هذه الآليات في :النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص 136 ـ137.

[1382←]
انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 61، وجابر عصفور، «المحاكاة والتصوير،» العربي، العدد 505 (كانون الأول/ديسمبر 2000)، ص 78، العمود الثاني.

[1383←]
حول تفاوت «اللغات»، انظر :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 91 ـ92.

[1384←]
انظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص.154

[1385←]
انظر، في هذا، مقال أدونيس حول شعر صلاح عبد الصبور الموسوم بـ :«شعريّة المؤالفة،» في :أدونيس، سياسة الشعر، ص 125 ـ136.

[1386←]
المصدر نفسه، ص.75

[1387←]
عصفور، زمن الرواية، ص 48.

[1388←]
المصدر نفسه، ص.48

[1389←]
المصدر نفسه، ص 47.

[1390←]
المصدر نفسه، ص.48-47

[1391←]
انظر :عصفور، زمن الرواية، فصل «بلاغة الخرنوب»، ص 129 -142 ، وفصل «حوار مع العقاد»، ص 143 -152.

[1392←]
انظر :أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص 136 و.245

[1393←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ط 3 (بيروت: دار السّاقي، 2006)، ص 78.

[1394←]
المصدر نفسه، ص.78

[1395←]

المصدر نفسه، ص.79

[1396←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج 4، ص 182.

[1397←]
أدونيس، الصّوفيّة والسورياليّة، ص.269

[1398←]
يراجع هذا التصوّر في: أدونيس، سياسة الشعر، ص 83. وحول تصوّر «المحاكاة» في مفهومها السائد، انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص 303، وموسيقى الحوت الأزرق، ص 34، وجابر عصفور: استعادة الماضي: دراسات في شعر النهضة، ط 2 (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2002)، ص 267 وما بعدها، و«المحاكاة والتصوير،» العربي، العدد 505 (كانون الأول/ديسمبر 2000)، ص 76 - 83.

[1399←]
أدونيس، كلام البدايات، ص 114.

[1400←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.149

[1401←]
المصدر نفسه، ص.15

[1402←]
انظر :أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص219 ، وعصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.132

[1403←]

حول دور بعض العناصر المتقابلة في «تشكيل النصّ»، انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص142 ، 178 و196.

[1404←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص54.

[1405←]
أدونيس، كلام البدايات، ص194.

[1406←]
أدونيس، زمن الشعر، ص132.

[1407←]
انظر :أدونيس، سياسة الشعر، ص74.

[1408←]
المصدر نفسه، ص154.

[1409←]
انظر :عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 119.

[1410←]
المصدر نفسه، ص321.

[1411←]
حول «السمة الكيانيّة» للغة الشعريّة الحداثيّة، يقول أدونيس: «باللغة يظهر الإنسان ما هو، وبما يتأسّس ويتحقّق. إنّها ممارسة كيانيّة للوجود أو هي شكل وجود [...] والشاعر إذن، لا يكتب عن الشيء، وإنّما يكتب الشيء»، انظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 80.

[1412←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.68

[1413←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.89

[1414←]
يتخذ جابر عصفور ديوان «السفر في منتصف الليل» لأحمد عبد المعطي حجازي نموذجا للعمل الذي تتأسس فيه الأشكال والأكوان الشعريّة لحظة الكتابة، دون الاستناد إلى قوالب جاهزة. انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 303 وما بعدها.

[1415←]
أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.266

[1416←]
انظر :أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 219 ـ220.

[1417←]
أدونيس :الشعريّة العربيّة، ص78 ، وزمن الشعر، ص 39 ـ40.

[1418←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.74

[1419←]
أدونيس، زمن الشعر، ص 287 و .289ويراجع أيضًا :جابر عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» العربي، العدد 533(نيسان/أبريل(2003 ، ص 76 - .81 وحول ضرورة «التجريب» في الكتابة الإبداعيّة الحداثيّة، عامّة، والكتابة الشعريّة الحداثيّة، خاصّة، انظر :أدونيس، زمن الشعر، ص.258

[1420←]
انظر :عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص78 ، العمود الأوّل.

[1421←]
انظر :أدونيس، كلام البدايات، ص .175 وفي هذا الموضع يورد تعريف الفارابي للتجريب .ونصّه :«التجريب هو الذي به يفعل العقل في ما يتأدّى له عن الحسّ إلى الذّهن، فعله الخاصّ، حتّى يصير يقينًا».

[1422←]
انظر :أدونيس، زمن الشعر، ص.287

[1423←]
المصدر نفسه، ص.286

[1424←]
عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص76 ، العمود الثاني.

[1425←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.286

[1426←]
انظر: عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص 77، العمود الأوّل والثاني. انظر أيضًا: جابر عصفور، «يوسف إدريس... ذكريات ومشاحنات،» العربي، العدد 534 (أيار/مايو 2003)، ص 77 ، 83.

[1427←]
عصفور، «تجريب يوسف إدريس،» ص.77

[1428←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.200

[1429←]
انظر :عصفور، زمن الرواية، ص 275 ـ.307

[1430←]
المصدر نفسه، ص.260

[1431←]
أدونيس، زمن الشعر، ص 69 و.202

[1432←]
انظر في هذا :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 231 وما بعدها .ويُلاحظ استنادُه إلى المراجع النقديّة الغربيّة في تحديد دلالات بعض الأساطير ودورها في توليد معان إبداعيّة ضمن نصوص شعريّة حداثيّة .وبالمثل يربط دلالة بعض «الرموز» بجذورها الغربيّة كاشفًا عن وظيفتها في نصوص الغربيين الإبداعيّة وانعكاس ذلك على الأدب العربي الحداثي .انظر :جابر عصفور، «رمزيّة المرآة :قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش،» العربي (الكويت)، العدد 587 (تشرين الأول/أكتوبر 2007)، ص 74 ـ 78. أعيد نشره في كتاب: عوالم شعريّة معاصرة: صلاح عبد الصبور ـ أمل دنقل ـ محمود درويش، ص 238 ـ .247

[1433←]
انظر :أدونيس :زمن الشعر، ص154 ، والصوفيّة والسورياليّة، ص .200 ويقارن بـ :عصفور :رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 178 و196، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171 ـ.254

[1434←]
انظر :أدونيس :المحيط الأسود، ص429 ؛ سياسة الشعر، ص178 ؛ النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص68 ؛ رأس اللغة جسم الصحراء، ص284 ؛ زمن الشعر، ص213 ، والثابت والمتحوّل، ج4 ، ص.246

[1435←]

أدونيس، زمن الشعر، ص.40

[1436←]

انظر :أدونيس: كلام البدايات، ص 180، والمحيط الأسود، ص 414.

[1437←]

أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص.202

[1438←]

أدونيس :كلام البدايات، ص180 ، والمحيط الأسود، ص.415

[1439←]

انظر :أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.27

[1440←]

أدونيس، كلام البدايات، ص.180-179

[1441←]

أدونيس، المحيط الأسود، ص.440

[1442←]

أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.75

[1443←]

أدونيس، كلام البدايات، ص.180

[1444←]

يقول أدونيس :«لقد انتهى عهد الكلمة -الغاية، وانتهى عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظيّة .أصبحت القصيدة كيمياء شعوريّة» .انظر :أدونيس :مقدّمة للشعر العربي، ص126 ، وزمن الشعر، ص.18

[1445←]

أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص.138

[1446←]

أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق عبد الحميد هنداوي (بيروت: دار الكتب العلميّة، 2001)، ص 42.

[1447←]

المصدر نفسه، ص.42

[1448←]

المصدر نفسه، ص.45

[1449←]

أدونيس :النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص27 ، وموسيقى الحوت الأزرق، ص.27

[1450←]

انظر :أدونيس :ها أنت أيّها الوقت، ص 85 وما بعدها، وسياسة الشعر، ص 152 و.164

[1451←]

أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.27

[1452←]

أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص.89

[1453←]
انظر :المصدر نفسه، ص.89

[1454←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.46

[1455←]
عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.7

[1456←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص.24

[1457←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، فصل «حزن في ضوء القمر»، الفقرة الرابعة «مفارات المجاز»، ص.198-193

[1458←]
انظر :عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 103 وما بعدها.

[1459←]
انظر :أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.74

[1460←]
المصدر نفسه، ص.37

[1461←]

أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.27

[1462←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.74

[1463←]
المصدر نفسه، ص 78.

[1464←]
المصدر نفسه، ص.77

[1465←]
انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص 154-155، والصوفيّة والسورياليّة، ص 144 - 147 و196 - 197.

[1466←]
عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 195.

[1467←]
المصدر نفسه، ص.309

[1468←]
المصدر نفسه، ص.129

[1469←]
المصدر نفسه، ص.14

[1470←]

المصدر نفسه، ص 125 ـ129.

[1471←]
المصدر نفسه، ص.281

[1472←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.26

[1473←]
المصدر نفسه، ص.27

[1474←]
أدونيس، الصوفيّة والسورياليّة، ص 144 ـ145.

[1475←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.12

[1476←]
أدونيس، كلام البدايات، ص 42.

[1477←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.160

[1478←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.105

[1479←]

أدونيس، المحيط الأسود، ص.416

[1480←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، فصل «أقنعة الشعر المعاصر :مهيار الدمشقي» ص 213 ـ.273

[1481←]
عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور ـ أمل دنقل ـ محمود درويش، ص.269

[1482←]
المصدر نفسه، فصل ««رمزيّة المرآة :قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش»»، ص 238 -247 ، وتراجع خاصة ص 243 و.245

[1483←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.217

[1484←]
أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص.47

[1485←]
انظر خاصّة :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، فصل ««حزن في ضوء القمر»»، عنصر 4««مفارقات المجاز»»، ص 193 ـ.198

[1486←]
المصدر نفسه، ص.306

[1487←]
المصدر نفسه، ص.217

[1488←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.220

[1489←]
انظر هذه المصطلحات مثلًا في: عصفور، مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب العربي المعاصر، ص 115 - 116، 141 و203.

[1490←]
جابر عصفور، «أليجوريات إحيائيّة،» العربي، العدد 495 (شباط/فبراير 2000)، ص 78، العمود الأول.

[1491←]
انظر مثلًا: تعريف قدامة لـ«التمثيل»: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط 3 (القاهرة: مكتبة الخانجي، [د. ت.])، ص 158. وتعريف ابن سنان له في سرّ الفصاحة. انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، ط 2 (بيروت: مكتبة لبنان - ناشرون، 1996)، ص 332. وكثيرًا ما كان البلاغيون القدامى يقـــرّبون بين «التمثيل» و«التشبيه». وقد صاغ أبو عبيدة مصطلحًا يمزج بينهما هو «تشبيه التمثيل». وقرّب بعضهم الآخر بينه وبين الاستعارة. منهم ابن رشيق والباقلاني. وأطلق الخطيب القزويني على «تشبيه التمثيل» مصطلح «المجاز المركب». (انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 438). ويقرّب القزويني بين «التمثيل» و«الاســـتعارة». والتمثيل الكنائي، كما يوظّفه جابر عصفور، لا ينأى في بعض سماته عن متصوّر «الكناية» (ص 456).

[1492←]
عصفور، «أليجوريات إحيائيّة،» ص78 ، العمودان 1 و2.

[1493←]
المصدر نفسه، ص 79 -80.

[1494←]
لمزيد التوسّع في علاقة المجاز بالتجاوز وفي قدرته على تأسيس عوالم ممكنة، والتوسع في علاقة الرسم بالوجود الخارجي، انظر :أدونيس :كلام البدايات، ص76 ، والثابت والمتحوّل، ج2 ، ص.132

[1495←]
انظر هذا في :مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، ص 258 -262.

[1496←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص315.

[1497←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص86.

[1498←]
المصدر نفسه، ص82.

[1499←]
عصفور، «أليجوريات إحيائيّة،» ص79 ، العمود الأوّل.

[1500←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص315.

[1501←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 79 وما بعدها.

[1502←]
Gaidès-Tamme et Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, p. 7.

[1503←]

ورد المصطلح المركب «الطاقة الموسيقيّة اللغويّة» في: أدونيس، سياسة الشعر، ص 11. ويرد المصطلح «الموسيقيّة» مفردًا (ص 10 و73).

[1504←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.10

[1505←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.94

[1506←]
انظر :أدونيس :موسيقى الحوت الأزرق، ص87 ، وسياسة الشعر، ص 10 و.73

[1507←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص .25

[1508←]
المصدر نفسه، ص.15

[1509←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.110

[1510←]
انظر تفصيل ذلك في :أدونيس، الشعرية العربيّة، ص.32-5

[1511←]
عصفور، عوالم شعريّة معاصرة :صلاح عبد الصبور -أمل دنقل -محمود درويش، ص.268

[1512←]
انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 114.

[1513←]
يستعمل أدونيس هذا المصطلح ليحيل على «الوزن» و«القافية» خاصة.

[1514←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.11

[1515←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.115

[1516←]
يقول أدونيس :«الموسيقى ذات لا موضوع»، انظر :أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.268

[1517←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.116

[1518←]
المصدر نفسه، ص.114

[1519←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.267

[1520←]
أدونيس، النصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص.31

[1521←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.94

[1522←]
انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 138.

[1523←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.116

[1524←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.111

[1525←]
أدونيس، زمن الشعر، ص 14.

[1526←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.86

[1527←]
أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.116

[1528←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.123

[1529←]
المصدر نفسه، ص.125

[1530←]
المصدر نفسه، ص.126

[1531←]
المصدر نفسه، ص.126

[1532←]
المصدر نفسه، ص.127

[1533←]
المصدر نفسه، ص 124 وما بعدها.

[1534←]
المصدر نفسه، ص 124 وما بعدها.

[1535←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 15 ـ16.

[1536←]
لعلّ هذا ما يُفهم من قول جابر عصفور وهو يتحدث عن بعض «العناصر الصوفية» في قصائد لصلاح عبد الصبور من ديوانه «الناس في بلادي»: «[...] وكلا المستويين [السعي وراء لحظة الكشف، في قصيدة «أغنية ولاء»، وتجلي الحلم، في قصيدة «رسالة إلى صديقة»] قرين ارتحال الذات في طريق الكشف، وتنقّلها في المشاق حتى يصفو لها الطريق، وتستبين الصوى، وترتقي الذات من باده إلى وارد [...] إلى أن ينتهي سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم أو الظفر بالقصيدة، فتنتهي المراحل (أماكن الرحيل) إلى المرابع (أماكن الربيع) وتتجسد القصيدة، بعد رحلة الشاعر إلى المعنى، أو رحلة المعنى إلى الشاعر». انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 154.

[1537←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.135

[1538←]
المصدر نفسه، ص.24

[1539←]
محيي الدين بن عربي، كتاب ختم الولاية، تحقيق محمد عباس، ط 2 (بيروت: دار المدى، 2006)، ص 60.
وأدونيس الذي أكّد هذه الفكرة، في: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 58.

[1540←]
يعتبر مصطلح «حسن الظن» من المصطلحات التي تواترت في الأدبيات الصوفية. انظر: ابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص 59. انظر أيضًا: محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، كتاب المواقف، الموقف 19، نقلًا عن: هيفرو محمد علي ديركي، معجم مصطلحات النفّري (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، 2008)، ص 106.

[1541←]
محيي الدين بن عربي، العبارات، ص.62

[1542←]
المصدر نفسه، ص.50

[1543←]
انظر :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.137

[1544←]
انظر :المصدر نفسه، ص137 ، وأدونيس :زمن الشعر، ص 162 وما بعدها و 275وما بعدها، وكلام البدايات، ص 206 وما بعدها.

[1545←]

في تعريف «المقام»، انظر: عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد المجيد بلطه جي، ط 2 (بيروت: دار الجيل، [د. ت.])، ص 56 - 57.

[1546←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.146

[1547←]
ابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص.60

[1548←]
القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص.102

[1549←]
المصدر نفسه، ص 101 المتن والهامش (6)، وص 102.

[1550←]
المصدر نفسه، ص103 ، وديركي، معجم مصطلحات النفّري، ص.118

[1551←]
انظر :القشيري، المصدر نفسه، ص.101

[1552←]
ابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص 33 ـ.34

[1553←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 53 ـ.54

[1554←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.21

[1555←]
المصدر نفسه، ص.24

[1556←]
المصدر نفسه، ص 19 -.84

[1557←]
المصدر نفسه، ص.38

[1558←]
يراجع ما قاله جابر عصفور عن رمزية الليل في ديوان «الناس في بلادي» :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.108

[1559←]
انظر الفقرة الموسومة بـ «نعارضات الأزمنة» ضمن الفصل الذي خصّصه جابر عصفور لقراءة ديوان «السفر في منتصف الوقت» في: المصدر نفسه، ص 298 وما بعدها.

[1560←]
أدونيس :موسيقى الحوت الأزرق، ص29

[1561←]
انظر :القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص.102

[1562←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.26

[1563←]
انظر :أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.119

[1564←]
تنتشر هذه المصطلحات وتلك الصور في معظم كتابات أدونيس وجابر عصفور، وتكاد تجتمع في كتاب جابر عصفور عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر.

[1565←]
المصدر نفسه، ص.31

[1566←]
للتمييز بين «الخوف» و«الرجاء» وبين «القبض» و«البسط»، انظر :القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص.58

[1567←]
انظر :المصدر نفسه، ص 311 وما بعدها؛ ابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص 43 و 71وما بعدها، وديركي، معجم مصطلحات النفري، ص 244 ـ.251

[1568←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.194

[1569←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.45

[1570←]
المصدر نفسه، ص.108

[1571←]
المصدر نفسه، ص.278

[1572←]
المصدر نفسه، ص 283 ـ284.

[1573←]
المصدر نفسه، ص 284.

[1574←]
استعمل ابن عربي فعل «كابد» ولم نجده يستعمل المصدر «مكابدة». انظر :ابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص.62
واستعمل جابر عصفور مصطلح «مكابدة» في ثلاثة مواقع متقاربة .انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 66 - 67 و74.

[1575←]
انظر: محمد بن علي التهانوي، كشاف اصطلاحــات الفنون، تصحيح المولوي محمد وحيد والمولوي عبد الحقّ والمولوي غلام قادر (كلكته: شياتك موسيتى اف بنكال، 1862)، ص 198.

[1576←]
الجرجاني، التعريفات، ص.203

[1577←]
انظر: عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 77.

[1578←]
القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص.289

[1579←]

التهانوي، كشاف اصطلاحـــات الفنون، ص283 ، وابن عربي، كتاب ختم الولاية، ص.34

[1580←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.154

[1581←]
المصدر نفسه، ص.111

[1582←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.39

[1583←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.239

[1584←]
أدونيس :مقدمة للشعر العربي، ص87 ، وموسيقى الحوت الأزرق، ص 282 و 377وما بعدها.

[1585←]
في تضافر هذه المصطلحات، انظر :أدونيس :مقدمة للشعر العربي، ص154 ، وموسيقى الحوت الأزرق، ص 380.-379

[1586←]
أدونيس، الثابت والمتحول، ج4 ، ص.183

[1587←]
أدونيس :مقدمة للشعر العربي، ص120 ، وعصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 280.

[1588←]
أدونيس، الثابت والمتحول، ج4 ، ص.183

[1589←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.30

[1590←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص144 ، وأدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.120

[1591←]
أدونيس :موسيقى الحوت الأزرق، ص39 ، وسياسة الشعر، ص.123

[1592←]
أدونيس :موسيقى الحوت الأزرق، ص39 ، وسياسة الشعر ص.122

[1593←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص 32.

[1594←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.382

[1595←]
انظر خاصة :ابن عربي، كتاب ختم الولاية، فصل «البحر المحيط الذي لا يُسمع لموجه غطيط،» ص.80-71

[1596←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.391

[1597←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.109

[1598←]
أدونيس، زمن الشعر، ص.194

[1599←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 159.

[1600←]
انظر مثلًا :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص111 ،231 ، 242 و 252-.260

[1601←]
المصدر نفسه، ص.74

[1602←]
انظر :التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص.1479

[1603←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.243

[1604←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.111

[1605←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.239

[1606←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.30

[1607←]
المصدر نفسه، ص30

[1608←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.54

[1609←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 40 ـ.41

[1610←]
أدونيس، سياسة الشعر، ص.30

[1611←]
المصدر نفسه، ص 118 ـ119 ، وعصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.52

[1612←]
للفناء والبقاء، في الخطاب الصوفي، معانٍ مخصوصة تتمثل بـ«التخلي عن الأوصاف المدمومة وتوطين النفس على الصفات المحمودة»، انظر :القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 67 - .69 ومتصور «الفناء» كما ضبطه القشيري يختلف عن متصوره الذي ضبطه أدونيس، انظر :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.41

[1613←]
حول حضور هذا المصطلح في الخطاب النقدي، انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.67

[1614←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.31

[1615←]
المصدر نفسه، ص 112 و 116-122 ، وأدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 95 -.113

[1616←]
القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص.329

[1617←]
حول دور الشوق في عملية الإبداع، انظر :أدونيس، الشعرية العربية، ص.67

[1618←]
انظر على سبيل المثال :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 42 -43 ، وعصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص 72 -.80

[1619←]
انظر :التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص 1254 وص.740

[1620←]
انظر بخاصة :أدونيس، الثابت والمتحول، ج4 ، ص 149 -.151

[1621←]
حول متصور «العماء» انظر :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.76

[1622←]

حول الانخطاف في التجارب الإبداعية، انظر :أدونيس :الثابت والمتحول، ج4 ، ص185 ، والصوفية والسوريالية، ص 46 وما بعدها.

[1623←]
انظر :عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.277

[1624←]
المصدر نفسه، ص.278

[1625←]
المصدر نفسه، ص.284

[1626←]
في علاقة الذهول بالغياب والدهش، انظر :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 58 و.131

[1627←]
المصدر نفسه، ص 57 ـ.58

[1628←]
المصدر نفسه، ص.140

[1629←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.390

[1630←]
المصدر نفسه، ص.380

[1631←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.140

[1632←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.80

[1633←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.381

[1634←]
أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.40

[1635←]
المصدر نفسه، ص.142

[1636←]
المصدر نفسه، ص.42

[1637←]
أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.393

[1638←]
تراجع علاقة الصوفي بالمعرفة الحقيقيّة، في :أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص.40

[1639←]
أدونيس، الشعرية العربية، ص 64 -.65

[1640←]
عصفور، رؤى العالم؛ عن تأسيس الحداثة العربيّة في الشعر، ص.67